ا مهوريـ ـة ا زائريـ ـ ـ ـة الد قراطية الشعبيـة

وزارة التعليم العا والبحث العلمي

جامعة ا زائر

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدا ا



الإيقاع وعلاقته بالدلالة الشعر ا اهلي

ـ ـث لنيـ ـل أطروحـ ـة دكتـ ـ ـوراه الدولـ ـ ـ ـة

ـص: أدب عـ ـ ـر قديـ ـ ـ ـم

إعداد الطالب

أ د حسا

إشراف الأستاذ

الدكتور:طاهر حجار

الدكتور:............................ رئيسًا

الدكتور:.............................مقررًا

الدكتور:.............................مناقشًا

الدكتور:.............................مناقشًا

الدكتور:.............................مناقشًا

السنة ا امعية 2006/2005

بسم ا الرحمن الرحيم

رب اشرح لي صدري ويسر لي أمري
واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي

الإهداء:

- إ   روحي والدي الطاهرت   ، تغمد ا ا   بر ته

- إ   من شغِلْت عنهم   ز   ة ا ياة:

زوجِ   وأبنائي

- إ   كُل من تصِلُ   م وشائج الرحم

- إ   كل هؤلاء... أهدي هذا العمل

المقـــدمة

المقدمة:

لقد كان الشعر الجاهلي وما يزال منبعا ثَرا ومعينا لا ينضب للدراسة والبحث، وموضوعا حيا يحمل من الإيحاءات الفنية للباحثين ما لا سبيل إلى حصره. وهو ما حدا بالدارسين إلى الخوض في غماره لاكتناه عالمه وكشف خباياه وأسراره.

وموسيقى الشعر واحدة من أهم عناصر تشكيله الفنية.

والحقّ فإن هذا العنصر وإن لم يحظ بالاهتمام الكافي في العصور الأولى من تاريخ الشعر العربي، فإنه رأى في عصرنا هذا من العناية ما أضفى من الإضاءات الهامة على موسيقى الشعر العربي، بدءا بالبحث عن وظائف ما عرف بعلمي العروض والقوافي إلى محاولات اللغويين في دراسة الأصوات اللغوية ومستوياتها الإيقاعية، كدراسات المستشرقين- من أمثال إيوالد وجويار وفايل – ودراسات الباحثين العرب من أمثال إبراهيم أنيس، وشكري عياد، ومحمد الطيب المجذوب، وكمال أبو ديب، وجابر عصفور ومحمد العلمي وإبراهيم عبد الرحمن، ومحمد النويهي، وسيد البحرواي وحسني عبد الجليل يوسف وغيرهم...

وقد كانت هذه الجهود بالإضافة إلى تفاعل جملة من العوامل الذاتية والموضوعية مدعاة لتناول هذا الموضوع.

فليس إدعاء أن أقول إن شعر تلك الفترة كان يهزني، فتمتلئ نفسي إعجابا وشغفا بما فيه من المعاني الدقيقة، والقيم الفنية الأصيلة مما جعله قمة الشعر العربي، يستمد منه روحه وطبيعته في مختلف مراحله وعصوره.

وانطلاقا من هذه المسوغات وغيرها تولدت رغبتنا في اختيار هذا البحث الذي يسعى إلى رصد تجليات الظواهر الإيقاعية الصوتية واستنطاق الدلالات التي يتغياها النص الجاهلي، من خلال هذه الدراسة التي وسمناها بـ «الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي».

ونزوعا إلى الموضوعية لاستبطان إشكالية موضوع البحث من خلال استقراء مدونة الشعر الجاهلي لاستجلاء أبعادها الإيقاعية، فإنه حري بنا أن نقف عند جملة من التساؤلات التي قد تتبادر إلى الأذهان عن ماهية الإيقاع وأشكاله، والفرق بينه وبين الوزن، وموقف النقاد والدارسين القدماء والمحدثين من العروض التقليدي،

أو من القيم الصوتية التي تصاحب النصوص الأدبية، وما الذي توافر مـن هـذا الإيقاع أو ذاك في
النص الشعري الجاهلي؟
وما التمثيل الصوتي للمعاني، وما علاقة التشكيل الوزني بالمحتوى...
سيحاول هذا البحث الإجابة عن هذه التساؤلات وفق منهج وصفي تحليلي، يعتمـد تعدد التصورات النظرية والناجزة لمفهوم الإيقاع، كما يؤسس – إجرائيا لاستنطاق مدونة الشعر الجاهلي، مسترشدا بتقنية إحصائية تستوعب الأنـساق العروضـية الخليلية وتحاول اكتناه النصوص صوتيا ودلاليا، ولكنّها لا تقـر المعياريـة، ولا تتشبث بالعلاقة المطلقة بين الصوت والدلالة.
ومن هنا ارتأينا أن يقوم بحثنا على ستة فصول:
- الفصل الأول منها جعلناه مدخلا لتحديد ماهية الإيقاع عنـد البـاحثين وتبـاين آرائهم واتجاهاتهم في نشأته.
ومع أن معظم الدارسين من عرب وغيرهم لم يتوصلوا إلى مفهوم محدد للإيقاع، إلا أنهم حاولوا أن يتلمسوه في مظاهر الطبيعة والكون.
وقد اقتضى ذلك أن نتوقـف عنـد الأصـل اللغـوي للفظـة "إيقـاع" ومعناهـا الاصطلاحي.
ثم استعرضنا مفهوم الإيقاع وطبيعتَه في الفن، وتبينا الفرق بينـه وبـين الـوزن وأسبقية أحدهما عن الآخر.
وقد استدعى هذا أن نعرض لآراء الغربيين من أمثال "ياكبسون" و"ييتس YEATS " "وجان كوهين" و"ووزدوورت" وغيرهم...
وأن نقف عند آراء الفلاسفة اليونان الذين رأوا أن قواعد الجمال تكمن في الإيقاع، كما بينّا مفهوم الإيقاع عند الشكلانيين الروس، ورأيناه يتسع لـديهم ليـشمل كُـل تنظيم للحركة النصية.
واستطلعنا وجهة نظر النقاد البلاغيين العرب، بدءا من الجاحظ الذي أشـار إلـى قيمة الصوت في الألفاظ، وأثره في التلاؤم والتنافر، إلى ابن طباطبا الـذي كـان أول ناقد – فيما نعلم- يستعمل مصطلح "إيقاع".

إلى قدامة بن جعفر الذي لم يصرح بمصطلح الإيقاع، ولكننا نحس به في تناولـه الحديث عن البلاغة حين تصبح البلاغة عنده مرتبطة بما يتوفر في الـنص مـن عناصر كالترصيع والسجع واتساق البناء واشتقاق لفظ...وتكـافؤ المعـاني فـي المقابلة والتوازي...

إلى أبي هلال العسكري الذي تميز عنده الشعر عن النثر لأن:" الألحان التي هـي أهنأ

اللذات... لا تتهيأ إلا على كلّ منظوم من الشعر."[1]

إلى الجرجاني الذي أدرك مفهوم الإيقاع ولكنه أهمله لاقتناعه بأن الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء، ولأنه يشترط الفكر والروية كأساس للدرس البلاغي، إلى أبي حيان التوحيدي الذي يتميز عنده الشعر عن النثـر لبنـاء الـشعر علـى الإيقاع.

ثم وقفنا عند الآراء المتباينة للدارسين القدماء والمحدثين الذين انـصب اهتمـامهم على المقطع والنبر والكم في إيقاع الشعر العربي.

- وخصصنا الفصل الثاني للإيقاع الداخلي، فتحدثنا عن دور الصوت في الـشعر العربي وأهميته في تشكيل النص الشعري بتآزر الإيقاعات والكلمات وفق نـسب جمالية عن طريق انتظام تكرار المقاطع الصوتية.

وعرضنا لآراء ابن طباطبا وحازم القرطاجني في تشكيل التلاؤم الـصوتي مـن تآلف الحروف وتركيب الألفاظ.

كما تبينا قصور العلاقات الإيقاعية وخصائـصها الـصوتية عنـد عبـد القـاهر الجرجاني.

ورأينا مفهوم التوازي في النقد المعاصر عند كلّ من يوري لوتمان وياكبسون.

ومع أن مفهوم التوازي لم يذكر في كتب النقد والبلاغة العربيـة القديمـة بنـصه وحرفه، إلا أننا عرفنا منه أشكالا تبدت فـي التكـرار، والترديـد، والتـصريع، والترصيع، والتشطير، والتجنيس، وتشابه الأطراف، ورد الأعجاز على الصدور، والمقابلة، والطباق، والتوشيح والإرصاد، وغيرها مما يعد من الظواهر البديعية.

1- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص144.

وقد وقفنا عند نماذج شعرية لرصد تأثير هذه الظواهر البلاغيـة علـى المـسار البلاغي في مدونة الشعر الجاهلي.

- وتتبعنا في الفصل الثالث الإيقاع العروضي، فتحدثنا عن مفهـوم "العـروض" وعن وضع الخليل له، وسبب وضعه، وبنائه على التنغيم، واستدراكات الدارسـين عليه بعده.

ثم تطرقنا إلى قوانين علم العروض، وأشرنا إلى المعاني الاصطلاحية واللغويـة لمصطلحات العروض التقليدي عند القدماء والمحدثين، فتحدثنا عن الوحـدات أو الأجزاء الإيقاعية وبنائها وعلاقة بعضها ببعض، وكمها ووظيفتها.

وعرفنا أنماط البيت الشعري، وأنواع الأنساق العروضية الخليلية والتحـولات أو الرخص

التي تدخل التفاعيل من زحاف وعلل، وآراء الدارسين فيها مـن عـرب قـدماء ومحدثين ومستشرقين.

ثم تحدثنا عن الدوائر العروضية وعددها وأسمائها ودلالاتها التي تربط العلاقة بين مكوناتها.

وانتقلنا بعد ذلك إلى الأنساق العروضية وصورها، وأشفعنا كل نسق بنماذج مـن المتن الشعري المدروس.

- أما الفصل الرابع فخصصناه للقافية، فتحدثنا عن تعريف الدارسين لها بدءا من الخليل الذي جعل منها علما فعرفها بالاعتماد على مفهوم الحركة والسكون، وأشار إلى لوازمها، والصيغ التي وضعها لها، ودلالاتها الصوتية.

وعرضنا لآراء الدارسين فيها من أمثال الأخفش وقطرب وثعلب، والتنوخي، وابن رشيق وتتبعنا مناقشة الدارسين المعاصرين لآراء القدماء فيها.

كما تحدثنا عن أقسامها حسب توالي الحركات بين السكنات وعددها.

وأشرنا – أثناء ذلك – إلى القافية عند الغربيين من أمثال "كـوترل" و"ياكبـسون" "وزيثمور" "ويوري لوتمان" وجان كوهين".

هذا بالإضافة إلى من ميز بينها – في الشعر العربي وغير العربي- من القـدماء أمثال ابن سينا والفارابي وحازم القرطاجني.

ووقفنا عند أسمائها وألقابها ومن ذكرها من الشعراء قبل الخليل.

وتكلمنا عن حروفها وخصائصها البلاغية، وما يصلح منها رويا وما لا يصلح، ثم وقفنا عند حركات القافية وأنواعها وعيوبها، مدللين على ذلك بنماذج من الـشعر الجاهلي.

- وتطرقنا في الفصل الخامس إلى الإيقاع الصوتي والدلالة انطلاقا من أن الشعر أداته اللغة التي هي أبنية من الأصوات التي تشبه من حيـث دلالتهـا المعنويـة الأصوات الموسيقية، وأشرنا إلى أن ما يكسب الإيقـاع عنـد بعـض الدارسـين وظيفتان: وظيفة بنائية ووظيفة دلالية.

وعرضنا لآراء بعض الدارسين من أمثال ياكبسون ومحمد النويهي وعـز الـدين إسماعيل وإبراهيم عبد الرحمن، وميزنا بـين صـورتين أساسـيتين للتـأثيرات الصوتية. كالمحاكاة الصوتية والموسيقى الداخلية والتقـسيم ، وتناولنـا القـضايا النظرية عند القدماء، فتحدثنا عن إمساس الحروف أشباه المعاني عند ابن جني...

كما وقفنا عند الجرس وما ينطوي عليه اللفظ من دلالة وإيحاء.

وتبينا نوعين من أنواع المحاكاة الصوتية، كمحاكـاة الحـدث ومحاكـاة المعنـى المجرد.

والمحاكاة التي تتمثل في تكرير إحدى الحركات التي تـؤدي دورا دلاليـا للغـة، وتزودها بنغمات تؤكد الجرس الصوتي للحرف لتنسجم مع المعنى.

انتقلنا بعد ذلك إلى أنماط الموسيقى الداخليـة والتقـسيم، فوقفنـا عنـد التكـرار والتصريع والترصيع، والتقابل اللفظي وأشفعنا كل ذلك بنماذج تطبيقية من الشعر الجاهلي.

- وفي الفصل السادس تناولنا قضية الوزن والمعنى أو الوزن والعاطفة، وعرضنا لأقوال الدارسين القدماء والمعاصرين ممن ربطوا الوزن بالموضوع مـن أمثـال الفلاسفة المسلمين ومن حذا حذوهم من القدماء والمحـدثين كحـازم القرطـاجني وسليمان البستاني وعبد ا الطيب. وممن رفض الفكرة -على أساس من استقراء الشعر وربطها بالعاطفة أو درجتها تؤازرها في ذلك التجربة- من أمثال إبراهيم

أنيس وشكري عياد وشوقي ضيف ومحمد مندور ومحمد النـويهي وعـز الـدين إسماعيل ويوسف بكار حسين وغيرهم...

ومن استقرائنا مدونة شعر الجاهليين واستعراضنا قصائدهم تجلى لنا أن الأنـساق الطويلة تمارس هيمنة مطلقة على جميع الأنساق العروضية، وغالبا ما يعبر فيها الجاهليون عن أغراض الغزل أو الوصف أو الرثاء أو الهجاء أو الفخر، ويعبرون عن حالات السرور والبهجة في الأوزان القصيرة.

وكما لا يخفى فإن كل مغامرة في أي موضوع لها ما يعوقها وما يعترضها مـن عقبات. وأكتفي بذكر اثنتين منها:

* الأولى مادية: وتتعلق بمدونة الشعر الجاهلي التي وجدناها مبعثرة في مـصادر لم يكن من اليسير الحصول عليها.

*أما الثانية فمنهجية، وتتمثل في شمولية البحث وتشعبه في موضوع الإيقاع الذي يشوبه الغموض، ورصد الظواهر المتعلقة به نظريا وإجرائيـا علـى المـستوى العروضي والصوتي والدلالي.

ولا يسعني في ختام هذه المقدمة إلا أن أتقدم بجزيل شكري وعظيم امتناني إلـى أستاذي

المشرف الدكتور الفاضل طاهر حجار، لما أحاطني به من عناية وبما أسدى إلي من توجيهات قيمة رغم مشاغله ومسؤولياته الجسام.

كما أتقدم بشكري وعميق تقديري إلى الأستاذ مصطفى حركات الذي لم يبخل علي بإرشاداته وحسن توجيهاته.

كما لا أنسى أن أتوجه بالشكر إلى الأصدقاء والزملاء الذين أمـدوني بفكـرة أو أعاروني كتابا، فا أسأل أن يجازي الجميع خير الجزاء.

كما لا يفوتنني أن أتوجه بوفير الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة على ما بذلوه من جهد في قراءة هذا البحث وتقييمه، وتقويم ما يحتاج إلى تقـويم، وا مـن وراء القصد وهو ولي التوفيق.

الطالب: أحمد حساني.

الفصل الأول:

مفهوم الإيقاع

1- مفهوم الإيقاع:

لقد تباينت آراء الباحثين والدارسين في تحديد مفهوم الإيقاع واختلفت وجهات نظـرهم في نشأته باختلاف اتجاهاتهم ونزعاتهم وثقافتهم.

مما يجعلنا نسعى إلى البحث عن ضابط محدد لماهية الإيقاع بطـرح التـساؤل التالي:

هل يكفي- لتحديد مفهوم الإيقاع- أن نقول: إنه إحساس بما يتجلى لنا في الحياة من ظواهر تتكرر أو أصوات تتناوب بانتظام؛ فتسترعي الانتبـاه أو تتجـاوب معهـا النفوس؟

قد يبدو هذا التعريف قاصراً بالنظر إلى مفهوم لفظة: "إيقاع" ودلاليتها وتـشعبها واتصافها بالشمولية والإبهام. فياكبسون-مثلا- يصفها بأنها ملتبـسة[194]. ممـا "بلـغ ببعضهم إلى القول بأنه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية واحدة"[2].

ومعظم العلماء والباحثين يتفقون على أن الإيقاع بمفهومه العام يعد من " أكثـر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له"[3] ورأوا فيـه معضلة مصطلحاً ومفهوماً لأنه من الأمور التي لا تتحدد بالوصف[4].

فمنهم من رأى فيه ظاهرة قديمة عرفها الإنسان وتعددت مظاهرها في اخـتلاف الليـل والنهار وفي حركة الكائنات قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي والتـي جـسدها فـي

194- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1988، ص43

2- محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد-نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم، تونس، 1996،ص5

3- توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس 1988، ص137

4- حاتم الصكر، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، مهرجان المربد الشعري العاشر، العراق ص5.

5-انظر: الدكتورة ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي دار القلم العربي، حلب، سوريا ط1، ص17.

وانظر:

O.BRIK."Rythme et syntaxe "in théorie de la littérature:texte de journalistes russes".seuil.1965.p.143

حركات جسمه ونبرات صوته، أو في تعاقب الشهيق والزفير عنده وانتظـام ضـربات قلبه[5] و شبيه بهذا ما ذكره زكي نجيب محمود: إذ يـرى:أن الإيقـاع علـى فتـرات متساوية، ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظـام، وبـين وحدات التنفس انتظام، وبين النوم و اليقظة انتظام، وهكذا..."[6]، وتجلى له أن هـذا الإيقاع الفطري فينا هو ما يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا، ونستريح إذا وجدناه، ويـصيبنا القلق إذا فقدناه.

من هنا كان الوزن في الشعر، وكانت السيمترية في العمارة وفي التصوير[7].

فمبدأ الانتظام الذي يتمثل في الإيقاع، يكون ناتجا عن حسن التوزيع، ووحدة التناسق والانسجام "ولقد أدرك الباحثون وثوق الصلة بين الإيقاع الموسيقي وبين النّظـام الـذي تسير عليه حركة الجسم و الطبيعة.فللجسم حركات إيقاعية سريعة كالتنفس بما فيه مـن شهيق أو حركات بطيئة نسبيا، كتعاقب الجوع والشّبع و النوم و اليقظة. وفي الطبيعـة إيقاع ثنائي يتعاقب فيه اللّيل و النّهار، وإيقاع رباعي تتعاقب فيه فصول السنة. و مـن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلا عضويا أو طبيعيا، ما دامـت الحركـة الإيقاعية - فيها – ترديدا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني أو فـي الطبيعـة الخارجية مما يؤدي إلى تكوين ما يمكن أن يسمى بالحاسة الإيقاعية لدى الإنسان، وليس أدل على ذلك من أن أول استجابة للطفل أو للبدائي بإزاء الموسـيقى تكـون اسـتجابة إيقاعية تتمثل في نوع من التّمايل أو الرقص البسيط من إيقاع الأنغام"[8].

ومن هذا المنطلق رأى أحد الدارسين "أن الإيقاع سابق لخلـق الحيـوان و الطّبيعـة والكون بأسره؛ لأنه المبدأ الذي أقره الخالق سبحانه و تعالى أساسا لبقاء الكون ودوامه. و يتجلى ذلك بوضوح في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب في مـدارها كحركـة الأرض حول نفسها وحول الشّمس وهي الحركة التي لو اختلت لاختل النظـام الـذي يضمن الحياة على وجه البسيطة، فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع اختاره قانونا يضمن استمرار حركة الكون و بقائه..[9].

6- زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1979، ص22.

7- المرجع السابق، ص22.

8 - د. فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي ،مكتبة مصر .ط.2 /1980 ص 21 .22

9- محمد العياشي . نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية، تونس 1986 ص 41 .

ويلخص (بنفنيست) المفهوم التقليدي للتصور العام للإيقاع الذي ينسج منه الخيـال الأوروبي أسطورة منذ القديم: "إن معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات

المنتظمة للأمواج هو ذلك ما كان يعلم منذ أكثر من قرن في بـدايات النحـو والمقـارن ومازلنا نكرره، و ما هو بالفعل، الشيء الأكثر بساطة وإرضاء لقد تعلم الإنسان مبادئ الأشياء من الطبيعة، وقد ولدت حركة الأمواج في ذهنه فكرة الإيقاع، وهذا الاكتـشاف الأساسي مثبت في المصطلح ذاته"[10] .

وحاولت الدكتورة خالدة سعيد تعريف الإيقاع بقولها: "الإيقاع لغة بل هو سـابق علـى اللغة المصطلح على تسميتها كذلك إنه ما قبل الاصطلاحات، كان الإنسان القديم يحدث أصواتا متسارعة متصاعدة تعبر عن اقتراب خطر. أو كان صـوت الـساحر مـثلا يتعالى ويتسارع ليعلن عن ظهور روح عنيفة أو شريرة، و يهدأ و يتموج ليعلن ذهابها أو هدوء غضبها. رقص الحرب إيقاع خاص، لغة معبرة. و الإيقاع لا يقتـصر علـى الصوت. إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جـو ما (حسي، فكري، سحري، روحي) و هو كذلك صيغة العلاقات (التناغم، التعـارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية و معنوية و شكلية"[11]
ولا نسترسل في إيراد مفاهيم الإيقاع المختلفة قبل أن نقف على الأصل اللغوي للفظـة "إيقاع" في المعاجم اللغوية ثم معناها الاصطلاحي.

فمن الاستعمالات الواردة في مادة (وقع) في لسان العرب:"الوقعة": النومة في آخر الليل، و الوقعة: صدمة الحرب: و التوقيع:رمي قريب لا تباعده كأنك تريد أن توقعـه على شيء والتوقيع إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضا.
والإيقاع من إيقاع اللحن وهو أن يوقع الألحان و يبينها، وسمى الخليل بن أحمد رحمـه ا كتابا من كتبه في ذلك المعنى: كتاب الإيقاع[12].

10- BENEVISTE. Problèmes de linguistique générale.TI.COL.TEL.Gallimard.1986.p327.

11- د. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص111.

12- ابن منظور، لسان العرب، مادة"وقع"،المجلد8، ،دار بيروت للطباعة والنشر ، د.ت،ص402 ومابعدها.

13- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، المكتبة العلمية، ج2، ط3، ص1093، د.ت. جزآن، مادة "وقع".

وجاء في المعجم الوسيط أن" الإيقاع:اتفاق الأصوات و توقيعها في الغناء"[13]

وفي المعجم الفلسفي:"الإيقاع:مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان الـنغم فالإيقاع مركب موسيقي يشتمل على أوزان غير متساوية، و هو جانب الموسيقى في الشعر، و الوزن صيغة آلية، و الإيقاع إبداع جمالي "[14]

وفي معجم لا روس العربي الأساسي هو: "اطراد الفترات الزمنية التي يقـع فيهـا أداء صوتي ما، بحيث يكون لهذا الأداء أثر سار للنفس لدى سماعه"[15]

أما المعجم الفلسفي للدكتور جميل صليبا فقد ورد فيه:"الإيقاع في اللغة:اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء، وفي الاصطلاح معنيان:

الأول عام، وهو إطلاقه على اتصاف الحركات و العمليات بالنظام الدوري.فإذا كانـت الحركات متساوية الأزمنة، يسمى الإيقاع موصلا، و إذا كانت متفاضلة الأزمنـة فـي أدوار قصار سمي الإيقاع مفصلا..."[16]

وفي معجم اللسانيات:هو الرجوع المنتظم في السلسلة الكلامية للإحـساسات الـسمعية المتشابهة التي تولدها العناصر النغمية المتنوعة"[17]

وجاء في القاموس المحيط"الإيقاع من إيقاع ألحان الغنـاء، وهـو أن يوقـع الألحـان ويبينها"[18]

ومما نقله ابن سيدة عن الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتـاب "العـين":" أن الإيقـاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية"[19].

أما مصطلح لفظ "إيقاع" فيجمع الدارسون على أنه مصطلح إنجليـزي (RYTHME) اشتق من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق [20]"و المقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظـلام، أو الحركـة و الـسكون، أو القـوة

14- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية الهيئة العامة لشؤون الأميرية، بيروت، ط1979، ص29.

15- المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.د.ت.

16- د. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص185.

17- JEAN DUBOIS- Dictionnaire de la linguistique. Paris, 1989,p424.

18- محي الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج3، ط5، شركة فن الطباعة، مصر، د.ت. مادة"وقع" المجلد4، ص10.

19- ابن سيدة، المخصص، السفر 13، مادة "وقع"، الكتب العلمية، لبنان، د.ت. ص10.

20- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت،1974، ص481.

والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع و الإبطـاء، أو التـوتر والاسترخاء...الخ فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر و بين الجزء والأجـزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي،و يكون ذلك في قالب متحرك و منتظم فـي الأسـلوب الأدبـي أو فـي الـشكل الفنـي"[21] .والإيقـاع عنـد صـفي الـدين البغدادي "جماعة نقرات تتخللها أزمنة محـدودة المقـادير علـى نـسب و أوضـاع مخصوصة بأدوار متساويات، يدرك تساوي الأدوار ميزان الطبع السليم"[22]

و يقول الأب خليل أدة اليسوعي:" قد أطلقتُ لفظة الإيقاع أولا على وزن الغناء وإعلانه بالنقر، و قد خرجتُها بمعنى ما يدعوه اليونان(RYTHME) فاستعملتُها فـي الـشعر والـرقص ودق الطبـول[23] و يرجعـه كولريـدج إلـى عـاملين أولهمـا التوقـع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة بحيث تعمل على تـشويق المتلقـي و ثانيهمـا المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة و التي تولـد الدهـشة لـدى المتلقي[24]، و قريب من هذا ما يراه ريتشاردز فيما ينبثق عن التوقع سواء أكـان مـا نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، و عادة ما يكون التوقع لا شعوريا لأن تتـابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط السابق[25]، وهو بذلك يشكل نسجا مؤلفا من" التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التـي يولـدها سباق المقاطع"[26].

2- الإيقاع في الفن:

ولمعرفة طبيعة الإيقاع في الفن نجد من الباحثين من فرق بـين شـكلين مـن أشـكال الإيقاع:" الإيقاع كتركيب منظم مطلق، كما يتبدى مثلا في دقات القلب، و حركة الأذرع والأرجل والسير و تعاقب الليل و النهار، و دوران الفصول، و مـدار القمـر حـول الأرض، و الأرض حول الشمس، فالإيقاع هنا ليس إلاّ مجرد تكرار منظم لوظائف

21- المرجع السابق، ص481.

22- الأب أدة خليل اليسوعي، الإيقاع في الشعر العربي، مجلة فصول، م 6، ع3، 1986، ص115.

23- المرجع السابق، هامش ص115.

24- انظر محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص122.

25- ريتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ترجمة" مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة 1961،ص188.

26- المرجع السابق، ص192.

و أنشطة الإنسان و الطبيعة، و إن كان غالبا ما يقودنا للإيقاع في الفن من حيث ارتباطه بوظائف الأعضاء، ينبغي أن نفرق بين الإيقاع بهذا المعنى، و بين الإيقاع الفني كعملية جوهرية وضرورية، فهو هنا تأكيد حقيقي لمجموعة اعتبارات محذوفة، إنه تأكيد قوي لمعنى الكلمات، و ضغط على الانفعال و الأفكار بواسطتها فهو من ثم يعني حقيقة أغلب الحركات التأثيرية، و لهذا فهو يتكون مما يمكن أن نسميه بالإيقاع الداخلي، المؤكد للحركة و من النغم الخارجي، و من التتابع اللفظي"[27].

والإيقاع في مفهومه الفني مبدأ وجداني يقوم في النفس و يصدر عنها، و هو توفيق بين نزعتين متناقضتين: الثقل والخفة، أساسه الحركة التي يوجهها كل من النظام و التناسب الدوري[28].

و يتسع مفهوم الإيقاع ليشمل جميع الفنون عند عز الدين إسماعيل، فهو يمثل السمة المشتركة بينها[29].و يستأنس في ذلك بقول(ديوت.هـ . باركر) DEWITT.H. PARKER:"ففي الشعر نجد الألفاظ ذاتها من حيث هي مجرد أصوات ترتبط في إيقاع و انسجام ASSONANCE و قافية و نغم و في التصوير و العمارة،نجد الأشكال الملونة متكررة،ومتقابلة و متوازنة، ومنتظمة في إيقاع تعبر عن حالات مبهمة، كما هو الشأن في الموسيقى، و بدون هذه الموسيقى لا يكون فن جميل"[30].

و عند يوري لوتمان يشمل ظاهرة التناوب الصحيحة للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، و هذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية نعني بذلك خاصية التردد هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع. إن في الحركات الطبيعية للإنسان و إن في نشاطه العملي على حد سواء . و قد أصبح من التقاليد المستقرة في البحث الأدبي، -(وكثيرا ما ينظر إلى هذا التقليد باعتباره تقليدا ماديا) – التأكيد على التطابق بين الإيقاع في النشاط العملي و الطبيعي والإيقاع في الأدب بعامة والشعر بخاصة[31].

27- د.سعيد الورتي، لغة الشعر العربي الحديث(مقوماتها النفيسة و طاقاتها الإبداعي)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، بيروت1984، ص159.

28- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976، ص42.

29- الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، مصر، 1974، ص117

30- المرجع السابق، ص 117 .

31- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري"بنية القصيدة" ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر 1995، ص70 .

و يدلل على رأيه بقول ج. شنلي في هذا المعنى:"لنأخذ أي عمل يستغرقه الـزمن مـن أعمالنا، ليكن- مثلا- التجديف(مفترضين أن هذا التجديف جيد متوازن و متقن) فسنجد أن هذا العمل موزع إلى أجزاء من تجديفة إلى أخرى و في كل جزء من هذه الأجـزاء توجد اللحظات بعينها: رفعة للمجداف لا تقتضي بذل أي جهد تقريبا و ضربة في الماء تحتاج إلى إنفاق كثير من الجهد، و مثل هذا العمل المنتظم الموزع على حلقات متوازنة في الطول، متراوحة في الضعف والشدة يسمى عملا إيقاعيا على حـين يـدعى ذلـك الانتظام والتناغم الزمني بالإيقاع" [32].

و الإيقاع بهذا المعنى سابق للغناء و الموسيقى و الـشعر و الـرقص، لأنـه مستوحى من الطبيعة و من حركة الإنسان و الحيوان. إلاّ أن الباحث، عليه أن يتـدبره في أهم مواطنه المتمثلة في الرقص والشعر و الموسيقى.

و الإيقاع في الشعر خاصية جوهرية فيه وليس مفروضا عليه من الخـارج[33]" و هـو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، و لا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة. و إن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة مـن هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه"[34]

فالوزن أو" الإيقاع المنتظم عنصر أساسي من عناصر الشعر لا غنى عنه، و من المغالطة التعامل معه و كأنه قيد محض "[35]

كما أن " الوزن هو الوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخـر على أكبر نطاق ممكن.ففي الكلام و الوزن يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث إنـه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا. و عـلاوة

32- المرجع السابق نقلا عن:ج.شنجلي، تقنية الشعر، دار الحكومة، موسكو 1960، ص 13.

33- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، مكتبة شرقيات القاهرة، د.ت،ص 8 .

34- المرجع السابق ص 10.

35- مهدي سامي، أفق الحداثة و حداثة النمط - دراسة في حداثة مجلة "شعر" بيئة ومشروعا و نموذجا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988، ص 105.

36- انظر: دكتور يوسف حسين بكار، بناء القصيدة ف النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص159.

37- ريتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة، القاهرة1963، ص33.

38- الغانمي سعيد، قصيدة النثر، أسطورة الإيقاع الداخلي، مجلة الأقلام، بغداد، عدد 5، 1985ص148.

على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي يحدث فيه ما نتوقع حدوثه"[36]

وإذا كان بعض الدارسين يرى أن الوزن ما هو إلاّ صورة للإيقاع[37] فإن بعضا آخر يقرر أسبقية الوزن على الإيقاع و يعتبره نمطا للإيقاع و ليس صورة له[38].

و الوزن عند(ييتس YEATS) يخلق في الذهن حالة من الغيبوبة اليقظة[39]

و يحذّر جان كوهين من السقوط في الخطأ الذي يقع فيه من يرى بأن النظم حلية زائدة و يؤكد أن "النظم ليس لباسا يلصق باللغة دونما ضرورة " [40] بل هو" أداة فعالـة فـي الشعر"[41]، فبه يتميز الشعر عن النثر، وإن كانت الصفات الصوتية للغة هي التي تكون ما يسمى بموسيقى الكلام، وهذه الصفات تتحقق في الشعر كما تتحقق فـي النثـر[42]. وهذا ما حدا ببعض الدارسين إلى القول بأننا"لا نستطيع أن نميز بين إيقاعـات الـشعر والنثر في الوسائل بسهولة، فليس لهما حد فاصل تماما وأكثر من ذلك، فإن إيقاع النثـر قد صمم بنفس الطريقة(PLAN)، ومن نفس المادة، وعلى نفس الأساس الـسيكولوجي لإيقاع الشعر، ولا نستطيع أن نقول إن الشعر بالضرورة أكثر إيقاعية من النثر، أو أنه نثر على درجة أرفع، أو أن إيقاعاته سارة ومحببة أكثر، وحتى أكثر أهمية من إيقاعات النثر ونحن نستطيع- عامة- أن نجد فروقا مميزة، ولكننا حين نأتي إلى الخصوصيات، ونفكر بطريقة أقرب إلى الحقائق، سوف نضطر إلى تعديل مقولاتنا ونخفف منها كثيرا. إن النثر أحيانا ينبت أزهار الإيقاع الشعري، وغالبا ما يحمـل الـشعر أوراق الإيقـاع النثري"[43].

ويقول وردزوورث" إن الفارق الوحيد بين الشعر والنثر هو الوزن، ولـيس هـذا فـي الحقيقة مميزا واضحا لأن سطورا ومقطوعات موزونة يمكن أن توجد بشكل طبيعـي.

39- دكتور يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص159.

40- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء:1986ص51.

41- المرجع السابق، ص51.

42- سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، دار المعارف بمصر، ط2، 1991، ص12.

43- المرجع السابق، ص12، نقلا عن:

Preface to lyricsal Ballads, in butler and Fowler Poetry Jonathan Cape, London and Toronto 1930,pp87,88.

44- سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، ص12.

في كتابة النثر ويصبح من الصعب تجنبها، حتى ولو كان ذلك ممكنا[44]، ويـرى سـيد البحراوي" أنه يصعب التسليم مع وردزوورت بأن الوزن هو الفارق بين الشعر والنثر، كما يصعب التسليم بأنه ليس هناك فوارق بينهما أيضا. إن التمييز بين الشعر والنثر في الموسيقى يكمن في أن موسيقى الشعر لها قانون... لها نظام يكفل لها تكرار الظـواهر الصوتية في نسق معين، وعلى فترات زمنية محددة"[45]. ويـستأنس بمـا يـراه أحـد الدارسين من "أن الملمح الوحيد الذي يميز كل ما نسميه نثرا، هو إيقـاع يتكـون مـن تكرار النبرات على مسافات زمنية قـصيرة متقاربـة، يكمـن فيهـا تـأثير الأنمـاط المتكررة"[46].

كما أن الإيقاع لا يستقيم دون آلية التكرار، لأن الآلية الأساسية للبيت هي التكرار[47].

و هذا ما يراه ياكبسون في حديثه عن الصورة التكرارية التي رأى هوبكنس أنها المبدأ المكون للنظم لأنها تحدده بدقة أكثر[48]، فمثل هذه الصورة "يستخدم دائما علـى الأقـل تباينا أو أكثر من تباين بين النتوء العالي نسبيا و المنخفض نـسبيا لمختلـف فقـرات المتوالية الفونيمية"[49].

و إذا كان لدينا من الإيقاعات: الموسيقي و اللغوي و الحركي"الرقص" و الفني و الكوني و البيولوجي، فمن الممكن أن نضم الإيقاع اللغوي إلى الإيقاع الأم"الإيقـاع الموسـيقي بالمفهوم المتداول، و هو انسجام الـنغم، ولا بـد أن نطلـق عليـه مـصطلح:إيقـاع التجانس"[50].

فيكون إيقاع التجانس مشتملا على:

45- المرجع السابق، ص12، 13.

46- المرجع السابق، ص13 نقلا عن:

Benjamen, the province of poetry, Americans Book Company: Linguistics and Literature. Little field- Adam 8Co, New york Jersy. 1973, p 90.

Louri Lotman, La stucture du texte artistique, op- cit, p204, -47

48- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون، دار بوتقال، الدار البيضاء المغرب 1988، ص35

49- المرجع السابق، ص35.

50- منير سلطان، الإيقاع الصوتي شعر شوقي الغنائي،منشاة المعارف بالإسكندرية جلال وشركاؤه،ط1، 2000 ،ص119.

51- المرجع السابق، ص119.

أ- الإيقاع العروضي؛
ب- إيقاع الوزن الصرفي؛
جـ -إيقاع الجرس الصوتي.
و من الممكن أن نضم الإيقاع الحركي و الفني و البيولوجي و النفسي إلى مـا نطلـق عليه مصطلح إيقاع التجاوب"[51].
كما أن "النظام و التغيير و التساوي و التلازم و التكرار هي القوانين التي تتمثـل فـي الإيقاع و هي جميعا تعمل في وقت واحد"[52]، و يحاول ابن سنان الخفـاجي أن يحـدد عناصر الجمال الصوتي من خلال الألفاظ التي يرى حسنها في بعد مقاطعها[53]، وهـذا على خلاف ما يراه ابن الأثير من أن "حاسة السمع هي الحاكمة في هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ و قبح ما يقبح... فحسن الألفاظ إذن ليس معلوما من تباعد المخـارج و إنما علم قبل العلم بتباعدها"[54]. كما أن الإيقاع و علاقاته التي يمثلها كل من التوازي و التكرار و التناسب تشكّل كلها تجاوبا شعوريا يلاقي في وجـدان المتلقـي إحـساسا بالروعة و الجمال؛ لأن الإيقاع يستفاد من تناسب هذه العناصر في وزنها وحركتها، و تشكل نظاما" فإذا كانت بهذه الصفة من الانسجام و التآلف و لم تكن قلقة في أماكنهـا أو متنافرة من بعضها ظهر كل منها بفضائله و مزاياه"[55].
و قد أدرك فلاسفة اليونان قواعد الجمال و اتفقوا على أن الأساس الجمالي يكمـن فـي الإيقاع و في العناصر التي يشملها نظامه فأفلاطون يقول"إن الوزن و التناسـب همـا عنصرا الجمال و الكمال"[56]
أما أرسطو فيقول "إن النظام و التناسق (السيمترية) و التجدد هي الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال"[57].
و قد ناقش أفلوطين أيضا هذا الرأي و رأى أن تناسق الأشـياء و تناسـبها يكـسبانها جمالا"[58].

52- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية، ص223.
53- المرجع السابق، ص224.
54- انظر: المرجع السابق، ص224.
55- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص60.
56- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية، ص46.
57-المرجع السابق، ص120.

و من فلاسفة القرون الوسطى نجد (سانت أوغسطين) يحذو حذو أرسطو حين يسأل"هل هذا جميل لأنه مرضٍ أم مرضٍ لأنه جميل؟ و يجيب " إن هذا يرضي لأنه جميل و هو جميل لأن أجزاءه تتشابه و ينتظمها انسجام واحد"[59]

و يوسع الشكلانيون الروس مفهوم الإيقاع ليشمل كل نسق لتنظيم الحركة النصية فيدلي طوماتشفسكي برأيه قائلا"إذا كنا نعني بكلمة "إيقاع" كل نسق صوتي منظم وفق أهـداف شعرية، نسق قابل للإدراك من قبل السامع المعني بالأمر، فمن البين أن كل إنتاج الكلام الإنساني سيكون مادة إيقاعية ضمن الحدود التي تسهم في مؤثر جمالي و منـتظم فـي بيت على شاكلة خاصة"[60].

و يتبع مجال التمييز بين العروض و الإيقاع عندهم فيوضـحه طوماتشفـسكي أيـضا بقوله:"الاندفاع الإيقاعي مختلف عن الوزن لأنه أخف بكثير من صرامة الوزن فهـو لا يحدد الاختيار المطلق للأشكال الخاصة (التفاعيل و نوعيتها) و لكنها تفـضيل أشـكال على أخرى، و ثانيا ينظم الاندفاع الإيقاعي لا الظواهر المتحققة في الحقل المضيء للوعي المتجسد على هذا النحو في العروض التقليدي فقط ولكن أيـضا كـل تركيـب للظواهر التي لها قيمة جمالية مهما كان الإحساس بها غامضا، وثالثا لأن الشاعر، و هو يخضع للاندفاع الإيقاعي، يقل احترامه للقواعد التقليدية إلى الحد الذي لا يـسعى فيـه لتنظيم الخطاب و هو يتبع قوانين إيقاع الكلام، قوانين أهم للملاحظ بكثير مـن تحليـل الضوابط العروضية و قد آلت إلى الترسخ و التحجر"[61]

والإيقاع لا يشكله صوت أو عنصر واحد، بل هو نسيج متألف من أصوات عدة[62]

58- المرجع السابق، ص120.

59- المرجع السابق نقلا عن CHARLES BERNARD,Esthetique et critique,p280

60- محمد بنيس،الشعر العربي الحديث، ج1،ص174نقلا عن:
B. Tomachevski ,sur le vers in théorie de la littérature,op.cit ,p154

61- محمد بنيس نقلا عن المرجع السابق، ص166.

62- ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص188.

63- انظر محمد النويهي، قضية الشعر الجديد مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971، ص22.

64- انظر عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص122.

و لـ (ت .س.اليوت) رأي في مصدر تناسق النغم في الشعر، و ما يميز قصيدة عـن أخرى لأنه "من الخطأ أن نعتقد أن كل شعر يجب أن يكون متناسق النغم، فليس الـنغم المتناسق سوى عنصر من عناصر موسيقى الألفاظ...

و القصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدة حتـى تطابق أن يحدث فعلا للعاطفة الإنسانية من تزاوج "(63)

أما سوريو فيصف الإيقاع بأنه تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد بصرف النظر عن اختلافهما الصوتي"(64)

و يشير شيللي إلى ما يوفره الانسجام الصوتي القائم على اختيـار الألفـاظ وائـتلاف الأصوات في لغة الشعر وفق نمط خاص مما ينتج عنه تكرار أصوات تمتاز بالانتظـام والتآلف مما يحقق للشعر فاعليته(65).

3- الإيقاع عند النقاد والبلاغيين العرب:

و قد لازم هاجس التنظير النقاد و البلاغيين العرب و حـاولوا أن يـضعوا تـصورات ومفاهيم نظرية للفن الشعري، غير أنهم لم يتعرضوا للإيقاع و إن كان لهـم إحـساس بمفهومه بثوه في ملاحظاتهم العروضية و مقاييس جودة اللفظ و المعنى و ما له تـأثير على النص عندهم كحسن السبك وتلاحم الأجزاء و جرس الأصوات.

فمن هذه المقاييس عند الجاحظ" إذا كان الشعر مستكرها، و كانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر مابين العلاّت، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشـاد ذلك الشـعر مؤونة "(66). فهذه اللفتات تحمل إحساسا خفيا بدور الإيقاع لأن" أجود الشعر ما رأيتـه متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا و سـبك سـبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان(67)".

65-ديفد دنيس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967، ص179.

66- البيان والتبيين، ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ، ط4، بيروت، ص66،67.

67- المصدر السابق، ص67.

68- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،ج1، ص172.

69- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1958.ص21.

ثم يتبلور مفهوم الإيقاع لدى النقاد العرب على مستوى المصطلح أثناء محاولتهم البحث عن علة وقع النص. و لعل أول ناقد عربي يستعمل مصطلح "إيقاع"هو ابن طباطبا حين يذهب إلى حد الشعر بالإيقاع لا بالعروض[68]، فيقول " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه و يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صـحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه و معقوله من الكدر تم قبوله له، و اشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى، و حسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه "[69].

و مع أن قدامة بن جعفر لا يصرح بمصطلح الإيقاع إلا أننا نحس بأنه في تناوله الحديث عن البلاغة كان أقرب إلى المفاهيم العامة للمصطلح حين تصبح البلاغة عنـده مرتبطة بما يتوفّر في النص من عناصر" فأحسن البلاغة الترصيع و السجع و اتـساق البناء واعتدال الوزن و اشتقاق لفظ من لفظ و عكس ما نظم من بناء و تلخيص العبارة بألفاظ مستعارة و إيراد الأقسام موفورة بالتمام، وتصبح المقابلة بمعان متعادلة، و صحة التقسيم بإتقان المنظوم و تلخيص الأوصاف بنفي الخلاف، والمبالغة في الوصف وتكافؤ المعاني في المقابلة، و التوازي و إرداف اللواحق و تمثيل المعاني"[70].

و يتميز الشعر على النثر عند أبي هلال العسكري لأن "الألحان التي هي أهنأ اللّـذات، إذا سمعها ذووا القرائح اللطيفة لا تتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر، فهو لهم بمنزلة المادة القابلة بصورها الشريفة."[71]

أما الجرجاني فقد أدرك مفهوم الإيقاع وربطه بمفهوم الشعرية فيما أسماه بالنظم و رأى أن الإيقاع معنى و ليس لفظا مجردا، مؤكدا على أن الألفاظ خدم للمعاني، ولا يرى أن يرتبط الإيقاع بالوزن و القافية، وإن كانت حالة من حالات تجلياته، وهو بـذلك يكـون سابقا للبنيوية التي ناقشت فيما بعد علاقة الدال بالمدلول و هو يصرح بأن" الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كل قـصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتّفقا في الفصاحة والبلاغة فليس بالوزن ما كان الكلام كلامـا و لا به كان كل كلام خيرا من كلام"[72].

و مع أنه أحس بفاعلية الإيقاع الداخلي إلا أنه لم يبين الدور الإيقاعي للنظام لأنه يشترط الفكر و الروية كأساس للدرس البلاغي" فجملة الحديث أن تعلم ضرورة أنه لا يتأتى لنا أن ننظم كلاما من غير روية و فكر"(73).

و يبدو لنا، إهماله دور الإيقاع مع اعترافه بأهمية الجانب الصوتي حين يقول:"أعلم أننا لا نأبى أن تكون مراقة الحروف و سلامتها مما يثقل على اللسان داخلا فيمـا يوجـب الفضيلة، و أن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز و إنما الذي نتركه و نتقبل رأي من يذهب إليه أن يجعله معجزا وحده و يجعله الأصل و العمدة"(74).

و يكون الشعر أفضل من النثر عند أبي حيان التوحيدي لبناء الشعر على الإيقاع، "فمن فضائل النظم أنه لا يغنّى و لا يحدى إلا بجيده، و لا يؤهل للحن الطنطنـة و لا يحلـى بالإيقاع الصحيح غيره لأن الطنطنات و النقرات و الحركات و السكنات لا تتناسـب إلا بعد اشتمال الوزن و النظم عليها"(75)، و يبقى للنثر مِيزة أيضا: " ففي النثر ظل الـنظم و لولا ذلك ما تميزت أشكاله ولا عذبت موارده و مصادره و لا بحوره و طرائقه و لا ائتلفت وصائله و علائقه"(76).

70- قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، مطبعة السعادة، مصر،1932، ص3.

71- الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط الحلبي،ب .ت، ص144.

72- الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمود شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ط1، 1991، ص364.

73- الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق ه. ريتر، ط3، دار المسيرة، بيروت 1983، ص21.

74- المصدر السابق، ص352.

75- الإمتاع و المؤانسة، ج2، ضبط أحمد أمين و أحمد الزين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ب.ت،ص136.

76- المقابسات، تحقيق حسن السندوسي، المطبعة الرحمانية، مصر،ط1، 1929، ص246.

77- الإمتاع و المؤانسة، ج2، تحقيق أحمد أمين و أحمد الزين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ب.ت، ص145.

78- المقابسات، ص310.

79- انظر، د. منير سلطان، الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف الإسكندرية جلال وشركاؤه ص130.

و تكمن لذّة النص عنده في جميع مكونات النص " و في الجملة أحسن الكلام مـا رقّ لفظه و لطف معناه و تلألأ رونقه و قامت صورته بين نظم كأنـه نثـر ونثـر كأنـه نظم"[77].

و لا يغفل التوحيدي مصطلح "الترجيع الذي يكسب الألفاظ إيقاعا هاما و هو مصطلح موسيقي ذكره في المقابسات:" يقال ما اللحن؟ الجواب: صوت بترجيع خارج من غلـظ إلى حدة و من حدة إلى غلظ بفصول بينة للسمع واضحة للطبع"[78].

و عن الإيقاع السياقي يقول التوحيدي:"المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة الـنفس، لا يحوم عليها شيء قبل الفكر، فإذا لقيها الفكر بالذهن الوثيق، و الفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، و العبارة حينئذ تتركب بين وزن هو النظم للشعر، و بـين وزن هـو سـياقة الحديث، و كل هذا راجع إلى نسبة صحيحة أو فاسدة، و صـورة حـسناء أو قبيحـة وتأليف مقبول أو ممجوج، و ذوق حلو أو مر، و مسموع مألوف أو غريب"[79]

و يتعرض حازم القرطاجني للإيقاع من خلال حديثه عن العـروض دون أن يـستخدم مصطلح الإيقاع صراحة، و تناول بدل ذلـك مـا تـداول فـي أوسـاط الموسـيقيين والعروضيين و الشعراء و النقاد- متأثرا في بعض ما جاء به- بالفلاسفة المسلمين.

و كثيرا ما نجده يركز على مستويات الكلام و انسجامها، رابطا أحيانا بين الإيقاع و تحسين الكلام عند العرب، فهو يرى أنه" لشدة حاجة العرب إلـى تحـسين كلامهـا اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقـاطع فـي الأسجاع و القوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخـــر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، و نياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثيـر المواقع في الكلام منها لأن في ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت فـي نهاياتهـا، ولأن النفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحةً شـديدةً واسـتجدادا لنـشاط الـسمع بالنقلـة مـن حـال إلـى حـال، ولهـا فـي حسن اطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة و قد قسمت المعاني فيها علـى المجاري أحسن قسمة، تأثّر من جهتي التعجيب و الاستلذاذ للقسمة البديعـة و الوضـع المتناسب العجيب"[80].

80- منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس1966،ص122،123.

81- المصدر السابق، ص123.

و إذا تنوعت المجاري وما يتبعها من الحروف المصوتة كان ذلك أعظم عون " على تحسين مواقع المسموعات من النفوس، و خصوصا في القوافي التي استقصت فيها العرب كلّ هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات و السكنات و الحروف المتماثلة المصوتة و غير المصوتة ببعض و ما تتنوع إليه تلك الاقترانات من ضروب التّرتيب."[81]

و يأتي ذكر الإيقاع عند السلجماسي بإيجاز أثناء تعريفه الشعر:فـ"هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية، و عند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة"[82].

4- الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين:

والحديث عن الإيقاع عند السجلماسي يعود بنا إلى الحديث عن الفلاسفة المسلمين الذين تأثر بهم السجلماسي وحازم القرطاجني وغيرهما... بما كان لهم من دور معرفي أناطوه بالشعر أساسا نظريا سار على هديه المتأخرون من النقاد وهذا ما يبدو في تعريف السجلماسي – السابق- للشعر إذ نجده يكاد يتطابق و تعريف ابن سينا الذي يقول فيه:"إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال متساوية، وعند العرب مقفاة و معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي، و معنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، و معنى كونها مقفاة هو أن الحرف الذي يختم به كل قول منها واحد[83].

82- السجلماسي، المنزع البديع ، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط المغرب،1980، ص218.

83- ألفت كمال الروبي، مفهوم الشعر عند السجلماسي، مجلة فصول، م6، عدد2، 1986، ص36.

84- الفارابي، جوامع الشعر، تحقيق محمد سالم، ضمن كتاب تلخيص أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة 1971، ص172.

85-الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق الغطاس عبد الملك حبشة، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ت، ص1085.

و يقول الفارابي": و الجمهور و كثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كـان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية و ليس يبالون كانت مؤلفـة ممـا يحاكي الشيء أو لا، و القول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء و لم يكن موزونا بإيقـاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك و قسم أجـزاء صـار شعرا"[84].

و يتوسع الإيقاع عند الفارابي ليشمل الحروف التي هي أهم أصوات تتناغم في النقلـة المنتظمة فيكون لها فواصل تحدث بوقفات":و الأقاويل إنما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل و الفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، وذلك إنما يمكـن أن يكـون بحروف ساكنة، فلذلك يلزم أن تكون متحركات حروف الأقاويل الموزونـة متحركـات محدودة و أن تتناهى أبدا إلى ساكن، فإذاً نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقـاع إلى النغم فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات تواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل. [85]

و من التعاريف الجامعة المفصلة، ما يذكره ابن سينا في قوله:"الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفقة متساوية متكررة على وزنها متشابهة حروف الخـواتيم، فالكلام جنس أول للشعر يعمه و غيره، مثل الخطابة و الجدل و سائر مـا يـشبههما، وقولنا من أقوال مخيلة يصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التـصديقية و التـصويرية، وقولنا ذوات إيقاعات متفقة ليكون فرقا بينه وبين النثر، و قولنا متكررة ليكون فرقا بين المصراع و البيت، و قولنا متساوية ليكون فرقا بين الشعر وبين نظم يؤخذ جزآه مـن جزأين مختلفين و قولنا متشابهة الخواتيم ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى، فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس مقفى"[86].

و يحذو حازم القرطاجني حذو كُل من الفارابي و ابن سينا في إدراكـه صـورة مبـدأ التناسب الزمني للشعر الذي يختلف وزنه عن الإيقاع الموسيقي باختلاف الأداة. فالشعر عنده كلام مخيل موزون و " التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن"[87].

و لعلّة ما، نجد أن هذه التعاريف لا تخلو من التركيز على عنصر الزمن. يقول حـازم في تعريفه الشعر على أساس من تساوي زمن النطق":هو أن تكون المقـادير المقفـاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتّفاقها في عـدد الحركـات و الـسكنات و الترتيـب."[88] فهذه المساواة في الزمن ترجع في نهاية الأمر إلى التناسب بل الأقرب إلـى الدقـة أن

نقول إنها صورةٌ من صورِهِ، لأن تعاقب الحركة و السكون في الأوزان المتعددة ليس أمرا عشوائيا، بل هو عملية تناسب داخل نظام متّحد لحركة منتظمة في الزمن، تتألف داخلها الأجزاء في مجموعات متساوية و متشابهة في تكوينها، فيتشكل بهذا التآلف، كل وزن على حدة، ويتميز في نفس الوقت عن غيره من الأوزان[89].

و لقد مثلت فكرة التناسب منطلق الفلاسفة الذين يعتمد عليهم حازم-"في معاينة ظاهرة الإيقاع الشعري و ترتب عن ذلك أن نظر الفلاسفة إلى هذه المسألة من منظور موسيقي بعد أن عادلوا بين الإيقاع الشعري و الإيقاع الموسيقي على تمايز المواد التي يتشكل منها الإيقاعان بل إن الفلاسفة يطبقون ما درسوه في الموسيقى على الشعر و لا يجدون حرجا في نقل مصطلحاتهم الموسيقية و استعمالها في درس الإيقاع الشعري و الاستغناء عن مصطلحات العروضيين"[90]

و يؤول بنا الحديث إلى الإيقاع الموسيقي و صلته بالإيقاع الشعري عند الفلاسفة المسلمين، فابن سينا و إن كان يرى بأن هناك فرقا بين الإيقاع الشعري و الإيقاع الموسيقي في طبيعة المادة التي يتشكل منها في الموسيقى من نغم وفي الشعر من أصوات فإن الإيقاع يبقى في نظره واحدا:"فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق إن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا وهو بنفسه إيقاع مطلقا."[91]

86- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، 1956، ص122، 123.

87- المنهاج، ص89.

88- المصدر السابق، ص263.

89- جابر عصفور، مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط1982، مصر، ص368.

90- الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص177.

91- ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى، ص81.

92- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص370.

93- المرجع السابق، ص370،

94- د. جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، منشورات دار الأدب، بيروت، ط1، 1984، ص143.

95- المرجع السابق، ص143.

يقول جابر عصفور:" و مع ذلك فإن دراسة الفلاسفة للموسيقى عمقت هذا الجانب و مكنت ابن سينا من تقديم تمييز يفصل بين دراسة كل من دارس الموسيقى و دارس العروض للوزن الشعري"[92]، ثم يورد قول ابن سينا:"أما النظر من جهة الوزن المطلق عليه و علله و أسبابه فإلى الموسيقي، و أما من جهة الوزن الخاص عند بلاد دون بلاد على حكم التجربة و الامتحان فإلى العروضي"[93]

و عن علاقة اللحن بالوزن يقول الفارابي":نشأت عند بعض الأمم علاقة وثيقـة بـين اللحن و الوزن، إذ يجعلون النغمة التي يلحنون بها الشعر أجزاء، فإن نطقوا الشعر دون لحن بطل وزنه، و ليس كذلك العرب، فإنهم يجعلون القول بحروفه وحدها، فإذا لحـن الشعر ينشأ تباين بين إيقاع اللحن و إيقاع القول.[94]

و يعلق بعض الدارسين على ما ذهب إليه الفارابي بقوله" و المرجح أن الفارابي يقصد في كلامه القصائد الشهيرة التي يعتد بها العرب و يعدونها من عيون شعرهم، تلك التي لم تُغَن بل لم تعد صالحة للغناء.إذْ وضع العرب سلسلة تـسهل علـى اللفـظ. و كـان الفارابي يشير إلى نبو القصائد عن الألحان[95].

و هذا ما أكده دارس آخر إذ رأى" أن الفارابي في حكمه هذا انطلق مـن واقـع تلـك القصائد التي توصف عادة بأنها من عيون الشعر العربي، أي تلك القـصائد التـي لـم توضع أصلا للغناء، أو ليست صالحة له، و إلا فإنه سيبدو متناقضا مع الطبيعة الأولى و الجوهرية من طبائع الشعر العربي، ومع سمته الأوضح، وهي أنه قيل أصلا للغنـاء والحداء أو أنه- على الأقل- وضع لإرضاء الذائقة السمعية العربية"[96]. ثم يشير إلـى أن الشعر العربي مر بأطوار رئيسة في مسيرته"[97] مؤكدا على أن ما عناه الفارابي هو الطور الأول.

ثم يلتمس للملاحظة الفارابية تبريرا، معتمدا في تفسيراته على ما ورد في كتاب الأغاني من أصوات مختارة من المعلقات، إذ يقول:"إذا اعتبرناها النموذج الأسمى فنّيا للشعر في

96- د. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، شركة دار الأيام للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر1996، ط1، ص154.

97- المرجع السابق، ص154.

98- المرجع السابق، ص155.

99- المرجع السابق، ص155.

100- المرجع السابق نقلا عن رونيه ويليك وواستن واريل، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ص165.

العصر الجاهلي، و غاية ما نجده أبيات من معلقة امرئ القيس و أبيات من معلقة عنترة و مثلها من معلقة الأعشى ضمن أصوات معبد، و المعروفة غنائيا بـ"مـدن معبـد" أو "حصون معبد" و هي ليست ضمن الأصوات المائة المختارة على الاختلاف البسيط في رواياتها، ولعل معبدا سماها بحصون معبد أسوة بالحصون السبعة في المـدن الـسبع بخراسان التي فتحها قتيبة بن مسلم الباهلي، و كانت وعرة المسالك، صعبة المرتقى لم يصل إليها أحد قبله قط، فشبه معبد أصواته بها[98].

ثم ينبه إلى أن "الشعر العربي ليس نسيجا متفردا في هذه الخاصية بل إن الشعر الغربي يشاركه فيها."[99]و يعزز رأيه بما ذكره صاحبا نظرية الأدب:"من المـرجح أن الـصلة بين الموسيقى و الشعر العظيم الحقّ تبدو لنا صلة واهية حين نفكر بالبنية التي تقـدمها أنجح القصائد التي وضعت في إطار موسيقي، إن القصائد ذات النسج المحكم و البنيـة المتماسكة لا تكون طوع التلحين الموسيقي، في حين أن الشعر العـادي أو الـضعيف كالكثير من القصائد الأولى لـ"هايني"و"ويلهلم مولر " قدم نـصوصا لأعـذب أغـاني "شوبرت" و "شومان"، و حين يكون الشعر ذا قيمة أدبية سامية فإن التلحين في الغالـب يشوهه أو يبهم أنماطه تمام الإبهام، حتى و إن كانت لألحانه قيمة في ذاتها، و لا يحتاج المرء إلى إيراد الكثير من الأمثلة، فحسبه أجزاء من "عطيل شكسبير" في أوبرا "فيردي" كما أن جميع ألحان المزامير أو قصائد " غوتة" تقدم برهانا دقيقا على هذا التنـازع. إن التعاون بين الشعر و الموسيقى موجود بكل تأكيد، سوى أن أرفع الشعر لا يميـل إلـى الموسيقى، كما أن أعظم الموسيقى تقف دون حاجة إلى كلمات."[100]

ونحن إذ نذهب مع هذا الرأي فإننا نميل إلى القول الذي يؤكد على غنائية الشعر العربي الجاهلي ولا يستثنى من ذلك إلا بعض القصائد الطوال كالمعلقات والمجمهرات...

يقول الدكتور أحمد محمد الحوفي":ارتبط الشعر و الغناء في النشأة الأولى ارتباطا وثيقا، و لا غرابة في ذلك. لأنهما معا يصدران عن العاطفة و يعبران عنها، فبواعث الغناء هي بواعث الشعر. ثم إن الموسيقى أساس فيهما معا، ففي الغناء موسيقى النغمات والألحان، و في الشعر موسيقى الألفاظ و الأوزان، و لذلك لا نعرف شعبا تغنى بالنثر، لأن الناس إن تغنوا به أول الأمر لا يلبثون أن يحسوا أن الغناء بالكلام الموزون أولى و أكثر طواعية للتنغيم و الترنيم. وظواهر هذا الارتباط كثيرة في الأدب العربي القديم وفي غيره من الآداب، فقد كان شعراء العصر الجاهلي يغنون شعرهم و ينشدونه و هم يلقونه كما روي أن المهلهل شرب خمرا و تغنى بقصيدته التي مطلعها:

طفلة ما ابنة المحلل بيضا ء لعوب لذيذة في العناق"[101]

و يفتخر امرؤ القيس بصوته الذي أعجبت به بعض النساء إلى جانب إعجابهن بفتوته[102]:

يرعن إلى صوتي إذا ما سمعنه كما ترعوي عيط إلى صوت أعيسا

و يقول حسان بن ثابت[103]:

تغن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

ويروى عن الأعشى أنه كان يوقّع شعره متغنيا بـه علـى الآلـة المعروفـة باسـم الصنج[104] ويقول عنه أبو الفرج:" وكان يغني في شعره، فكانت العرب تسميه صناجة العرب"[105]. ويقول شوقي ضيف:"... فنحن لا نبعد حين نزعم أن الشعر الجـاهلي جميعه غنائي، إذ يماثل الشعر الغنائي العربي من حيث إنه ذاتي يصور نفسية الفـرد وما يختلجه من عواطف و أحاسيس، سواء حين يتحمس الشاعر أو يفخـر أو حـين يمدح أو حين يهجو أو حين يتغزل أو يرثي أو حين يعتذر أو يعاتب، أو حين يـصف أي شيء مما ينبت في جزيرته.

و ليس هذا فحسب، فهو يماثل الأصول اليونانية للشعر الغنائي العربي من حيث إنـه كان يغني غناء، و يظهر إن الشعراء أنفسهم كانوا يغنون فيه...[106]

غير أننا نجد من الدارسين من فرق بين الإنشاد والغناء في الشعر العربـي، يقـول إبراهيم أنيس:" ولا شك أن أصحاب الروايات القديمة قد عنَوا بالإنـشاد شـيئا غيـر الغناء، وليس بين أيدينا ما يدل على أن الشعراء في الجاهلية كانوا يتغنـون بالـشعر، وإنما تحدثنا الروايات دائما عن الإنشاد و ما فيه من قوة و حماس، و أن الشاعر كان ينظم القصيدة و يفِد بها فينشدها في الأسواق مفاخرا أو مادحا. ولم يكن الغنـاء مـن عمل الشاعر و لا مما ينتظر منه. وشعراء الجاهلية كانوا من خاصة العـرب الـذين أتيحت لهم فرص الثقافة اللغوية في تلك المـؤتمرات الثقافيـة التـي كانـت تـسمى

101- أحمد محمد الحوفي، الحياة العربية في الشعر الجاهلي، دار النهضة، مصر للطبع و النشر، القاهرة 1972، ص182.

102- ديوان امرئ القيس، دار الكتب العلمية، بيروت 1986، ص86.

103- ابن رشيق، العمدة، ج2، طبعة أمين هنيدة، ص241.

104- شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارفبمصر1960، ص190،191.

105- الأغاني، ج9، دار الثقافة، بيروت، 1983، ص106.

بالأسواق، فكان الشاعر من الجاهليين يأنف أن يجلس مجالس المغني، و إنما يترك هذا للجواري و القيان، لأن الغناء أجدر بهن وأليق برخامة أصواتهن.[107]

و يشير إلى ما ذكر عن الأعشى فيقول:"وأما ما اشتهر عن الأعشى من أنه صـناجة العرب، فقد فسره كثير من مؤرخي الأدب بأنه سمي كذلك لجـودة شـعره، و ربمـا أرادوا بجودة شعره هنا غلبة العنصر الموسيقي في ألفاظ شعره إذا قيس بغيره، أو لأن شعره كان مما يصلح أن يتغنى به.[108]

وحسبنا ما عرضناه من هذه الآراء التي تطرقت إلى غنائية الشعر العربي، انطلاقا من رأي الفارابي في الشعر العربي.

ولعل أبرز معالم التنظير لدى علماء الموسيقى هو التمييـز بـين الإيقـاع الموصـل و الإيقاع المفصل، ونعتقد مع بعض الدارسين أن الفارابي كان هو السباق للتنظير في هذا الموضوع.

يقول صفي الدين البغدادي في تعريفه لكل من النوعين المذكورين:"كل جماعة نقرات إن كان بينها أزمنة متساوية فإنه يسمى الإيقاع الموصل، وإن كانت متفاضلة فإنه يسمى الإيقاع المفصل.[109]

إذن فالموصل هو ما كانت الأزمنة بين نقراته متساوية ويمكن توضيحها بمجموعة أسباب متوالية (تَن- تَن- تَن) أي مفعولن أو (تَن – تَن – تَن -تَن) أي مفعولاتن.

أما المفصل فهو ما كانت الأزمنة بين نقراتـه متفاضـلة أي تتنـاوب فيهـا الأزمنـة والقصيرة بين النقرات ويمكن تمثيله بالوتد (تَنَن) والفاصلة (تَتَنَن) ويـصنف الفـارابي وكذا بعض الموسيقيين الإيقاعات على النحو الآتي:

4-1- الإيقاعات الموصلة:

4-1-1- منها سريع الهزج وهو نقرة نقرة ولا يمكـن أن يتـسع الـزمن بينهمـا لنقرة[110]، ثم يعاد الدور أي"ما كان موصلا بأقل الأزمنة فرضا"[111].

وقد اعتبروه هو الوحدة المنجزة عيارا لقياس الزمن، و يـسمى أيـضا الـزمن الأول، ووزنه(تَن) أي سبب ثقيل.

106- العصر الجاهلي، ص190.

107- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط3، 1965، ص162.

108- المرجع السابق، ص162.

109- الأب خليل أدة اليسوعي، مجلة فصول، ج6،عدد3، ص116.

4-1-2- ومنها خفيف الهزج وهو نقرة الإيقـاع الموصـل لـضعف الـزمن الأول المفروض[112].

وهو نقرة نقرة و يمكن أن يتسع بينهما الزمن لنقرة واحدة فقط، و وزنه (تَن تَن) (سبب خفيف، سبب خفيف).

4-1-3- و منها خفيف ثقيل الهزج وهو" الإيقاع الموصل بزمان مساوٍ ثلاثـة أمثـال الزمان الأول فرضا"[113].وهو نقرة نقرة بينهما ما يتسع لنقرتين ووزنه تنن- تنن –تنن كالوتد المجموع في العروض.

4-1-4- ومنها "ثقيل الهزج "وهو نقرة نقرة بينهما ما يتسع لثلاث نقرات، ووزنه تَنَنَن تَنَنَن ... كالفاصلة الصغرى. "وبالجملة فكل ما توالت نقراته نقرة نقرة، و كانت الأزمنة التي بينها متساوية كلها فنحن نسميه "الهزج" والمستعمل من هذه الأربع "خفيف الهزج" و"خفيف ثقيل الهزج" والمزاولون لأعمال هذه الصناعة فـي زماننـا يـسمون هـذين جميعا"الهزج" ويستعملونهما معا على أنهما صنف واحد.[114]

4-2- الإيقاعات المفصلة:

أما الإيقاعات المفصلة فهي مصنفة في أجناس ،وهي المفصل الأول والثاني والثالث والرابع.

وتتخال نقراتهما أزمنة متفاضلة، ومجمل النقرات يسمى جملة ،والجملة مؤلفة إما من نقرتين أو من ثلاث نقرات أو أربع، وقد يكون في أزمنها المساواة أو عدمها، غير أنه يشترط أن يكون فيها الزمن الفاصل بين جملتين أكبر من أي زمن كان من أزمنة الجملة.

4-2-1- المفصل الأول و جملته فيها نقرتان و زمن واحد وهو يصنف إلى أربعة أنواع بمقتضى الزمن.[115]

110- الفارابي،الموسيقى الكبير،تحقيق غطاس عبد الملك خشبة،دار الكتاب العربي ،القاهرة،د.ت، ص450.

111- الأب خليل أدة اليسوعي، ص116.

112- الفارابي، الموسيقى الكبير، ص1024.

113- المصدر السابق، ص1024.

114- المصدر السابق، ص452.

115- الأب خليل أدة اليسوعي، مجلة فصول عدد3، مرجع سابق، ص117.

116- الفارابي، الموسيقى الكبير، ص460.

و نوردها فيما يلي بإيجاز، إذ لا حاجة لنا إلى تفصيلها، وهي:

- سريع المفصل ووزنه يساوي وتد.

- خفيف المفصل ووزنه فاعلن وهي جملة بحر المتدارك. والجملة الثالثة من بحر الرمل أيضا.

- وخفيف ثقيل المفصل الأول ووزنه يساوي فاعلاتن وهي جملة بحر الرمل في الشعر.

- وثقيل المفصل الأول ووزنه مستفعلاتن.

ويشير الفارابي إلى أن المستعمل من هذه: الثاني والثالث أي جملتا (فاعلن) و(فاعلاتن)، وأن أهل زمانه يسمون الاثنين معاً خفيف الرمل[116].

4-2-2- المفصل الثاني، فهو إما مساوٍ ثلاثي وإما متفاضل ثلاثي[117].و المتساوي الثلاثي يصنف أيضا إلى أربعة أنواع:

- سريع المساوي الثلاثي، ووزنه فَعِلُن أي هو على وزن الفاصلة في العروض أي بحر الخبب في الشعر.

- خفيف المتساوي الثلاثي ووزنه (مفعولات).

- خفيف ثقيل المتساوي الثلاثي ووزنه (فاعلن)، (فعولن).

- ثقيل المتساوي الثلاثي ووزنه مفعولاتن، مفعول.

4-3- المفصل الثالث:وجملته فيها أربع نقرات و ثلاثة أزمنة وتسمى نقراته الرباعيات ومنها ما هو متساوي الأزمنة ومنها ما هو متفاضل الأزمنة وهو يتنوع أيضا ولأنواعه أسماء و أصول في تركيبها – لا إفادة من ذكرها هنا- وهذه الجمل هي كالأجزاء في بيت الشعر. منها تتألف أدوار الإيقاع وهي كثيرة[118]...

117- للتوضيح نورد معنى" الثلاثي" هنا لكي لا يلتبس مع ما يسمى بالثلاثي في أيامنا، فالثلاثي عند الفارابي هو الإيقاع الذي يتألف من ثلاث نقرات وهي التي تميز وتختلف حسب اختلاف أزمنة السكوت بين نقراتها أوفي نهايتها.

أما الثلاثيات في أيامنا هذه فيقصد بها الإيقاعات المكونة من ثلاثة أجزاء متساوية من حيث مجموع أزمانها الكلية.انظر رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من الغريض، دار الفكر للطباعة و التوزيع والنشر، ط1، 1999، ص122.

118- المرجع السابق، ص122.

119- انظر: الأب خليل أدة اليسوعي، مجلة فصول ،عدد3، مرجع سابق، ص118.

120-المرجع السابق، ص118.

إلا أن القارئ قد يتساءل عن موقع الشعر من هذه الإيقاعات المذكورة ؟

فيجيبه الفارابي بقوله:"إن الأشعار ليس فيها موصل أصلا"[119]

ويقول الأب أدة خليل اليسوعي معقبا عن مقولة الفارابي "فبنفيه الإيقاع الموصل أثبـت أن للشعر إيقاعا مفصلا وأدخل وزن الشعر في حكم إيقاع الغناء. ولكن إذا كان إيقـاع الشعر مفصلا، فترى أي نوع هو من المفصلات ؟ أو هل يمكن وجود إيقاعات مشتركة بين الغناء والشعر؟هذا سؤال لم أر جوابا عليه عند العروضيين"[120]

وبعد وفاة الفارابي بأكثر من عقدين من الزمن ينشط إخوان الصفا ويستمرون بعد ذلـك بحوالي نصف قرن. وقد كانت نظرتهم إلى إيقاع الشعر والإيقاع الموسيقي تختلف عن نظرة الفارابي إذ يرون أن أصل الإيقاعين: الشعري والموسيقي واحد، وينطلقون فـي ذلك من الأصول الثلاثة التي تتشكل على أساسها تفاعيل الأشعار العربية أو مقاطعهـا، والمتمثلة في السبب والوتد و الفاصلة، وهي ذاتها التي تشكل جميع مـا يتركـب مـن النغمات و الألحان في جميع اللغات. هذه الأصول التي تحكم كُلاّ من الشعر والموسيقى قوامها الحركة والسكون.[121]

فهم يشيرون إلى أصل العروض ومماثلته لقوانين الموسيقى بقولهم: "إن العروض هـو ميزان الشعر نعرف به المستوي والمنزحف وهي ثمانية مقاطع في الأشـعار العربيـة وهي هذه فعولن، مفاعيلن متفاعلن مستفعلن فاعلاتن، فاعلن مفعولات مفاعلن، وهذه الثمانية مركبة من ثلاثة أصول وهي السبب والوتد و الفاصلة...

وأصل هذه الثلاثة حرف ساكن وحرف متحرك، فهذه قوانين العروض وأصوله.

وأما قوانين الغناء والألحان فهي أيضا أصول وهي السبب والوتد والفاصلة فأما السبب فنقرة متحركة يتلوها سكون مثل قولك:تن تن.. فهذه هي الأصل والقانون في جميع ما يركب منها من النغمات وما يركب من النغمات في جميع اللغات من الألحان وما يتركب منهـا فـي الغناء في جميع اللغات.[122] ومن هنا فهم يرون أن التركيبات الإيقاعية ثلاثة أنواع.

5- التركيبات الإيقاعية:

121- انظر، ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص250، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

122- رسائل إخوان الصفا، رسالة في الموسيقى، ص141، انظر د. ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص250.

123- محمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من الغريض، مرجع سابق، ص131.

5-1- الأصول المفردة وهي الأصول ذاتها من سبب ووتد وفاصلة، عنـدما يـستعمل واحد منها ويتكرر على مدى اللحن، وهم يوازنون السبب(تن) بنقرة واحدة والوتد (تنن) بنقرتين. والواضح أن أولى النقرتين قصيرة والثانية طويلة تعادل الـسبب، والفاصـلة (تننن) بثلاث نقرات: اثنتان منها قصيرتان، والثالثة طويلة.

5-2- التركيبات الثنائية: (الجمل) وهي تسع جمل:

- نقرة ونقرتان (تن تنن) وهي توافق فاعلن في جملة بحر المتدارك.
- نقرتان ونقرة (تنن تن) توافق فعولن في بحر المتقارب.
- نقرة وثلاث نقرات(تن تننن) توافق(مفتعلن)أو فاعلتن) في جملة بحر الرجز مطوية أي دخل عليها زحاف السبب الثاني.
- ثلاث نقرات ونقرة(تننن تن) وتوافق(فعلاتن) في جملة بحر الرمـل مخبونـة أي دخل عليها زحاف السبب الأول فتحولت من (فاعلاتن) إلى (فعلاتن).
- نقرتان ونقرتان(تنن تنن) توافق (مفاعلن) وهي الجملة الرابعة من البحـر الطويـل
- نقرتان وثلاث نقرات (تنن تننن) و توافق (مفاعلتن) وهي الجملة المميزة للبحر الوافر.
- ثلاث نقرات ونقرتان (تننن تنن) وتوافق متفاعلن وهي جملة البحر الكامل.
- ثلاث نقرات وثلاث نقرات(تننن تننن) وتوافق (متفاعلن) التي بدورها توافق جملتـين متواليتين (فعلن فعلن) من بحر الخبب.
- نقرة وسكون قدر نقرة (تَن ن) توافق فِعـ (لن) وهذه لا توافق في الـشعر جملـة معينة غير أنها توافق السبب المذيل (عندما يأتي في جملة القافية)[123].

5-3- التركيبات الثلاثية وهي عشر تركيبات:

- نقرة ونقرتان وثلاث نقرات(تن تنن تننن) وتوافق فاعلن فعلن.
- نقرتان و نقرة وثلاث نقرات(تنن تن تننن) وتوافق فعولن فعلن.
- نقرة وثلاث نقرات ونقرتان(تن تننن تنن) وتوافق مفتعلن فعل.[124]
– ثلاث نقرات ونقرة ونقرتان (تننن تن تنن) وتوافق فعلن فاعلن.
- نقرتان و ثلاث نقرات ونقرة(تنن تننن تن) وتوافق فعول فعولن.

124- المرجع السابق، ص131.

125- الأب خليل أدة اليسوعي، مجلة فصول، مرجع سابق،ص113.

- ثلاث نقرات ونقرتان ونقرة (تننن تنن تن) وتوافق متفاعلاتن.

- نقرة وثلاث نقرات ونقرة (تن تننن تنن) وتوافق مفتعلاتن.

- نقرتان وثلاث نقرات ونقرتان(تنن تننن تن) وتوافق مفاعلتن فعل..

- ثلاث نقرات ونقرة وثلاث نقرات (تننن تن تننن) وتوافق فعلاتن فعلن.

- ثلاث نقرات ونقرتان وثلاث نقرات(تننن تنن تننن) وتوافق متفاعلان فعلن.

والملاحظ هنا أن التوافق بين التركيبات وجمل الأوزان الشعرية هو الغالب في كل من النوعين الأولين في الأصول المفردة وفي التركيبات الثنائية. أما في النوع الثالث والمتمثل في التركيبات الثلاثية فإن كل تركيب في الموسيقى يشكل جملة واحدة وهذا ما لم يتوافر عليه العروض التقليدي حيث لا توجد جملة مفردة.

و الحديث عن الإيقاع الذي يحكمه نظام في أزمنة متناسبة يدفع بالأب خليل أدة اليسوعي إلى التساؤل عن الكلام المنثور والمنظوم، ثم يجيب:"نقول إن الكلام المنظوم يأتي مطابقا لتفاعيل محدودة فيكون موزونا بعكس الثاني الذي لا ضابط لترتيب حركاته وسكناته... ولكن أنى لهذه المطابقة للتفاعيل أن تجعل الكلام موزونا؟ كيف وجدت أن تكرار لفظة "مفاعيلن" ثناء وثلاث أو رباع يشعر بوزن؟ ألا ترى أن مرجع ذلك إلى الزمن أيضا... وأي زمن؟ زمن لفظ الحروف المتحركة وزمن السكوت على الحروف الساكنة. فإن كانت هذه الأزمنة متشابهة متناسبة كان الكلام موزونا ذا إيقاع وإلا فلا[125]، ثم يشير إلى ما بين الشعر والغناء من التناسب مؤكدا على أن "للنغمة مدة أو زمانا تشغله أو تدوم فيه وهذا الزمن يختلف فيكون تارة قصير المدة وتارة طويلها وفي كل ذلك درجات شتى.و إنما يكون الغناء موزونا إذا كانت أزمنة النغم محدودة في أدوار متساوية كما في الشعر و لبيان هذا الوزن ينقر أهل الطرب على آلة في وقت الغناء كي يوفي المغني الأنغام حقها من الطول أو القصر. وهذه هي فائدة النقرات في الغناء، والفرنج يدلون على الوزن بإشارة اليد أو العصا أو بآلة يدعونها قياس الغناء (METROMETRE). فهذه الأمثال من شأنها أن تبين جليا أن الإيقاع مرجعه إلى الوزن وأن للوزن ثلاثة أصول:"(الأول) المدة وهي بذاتها غير محدودة تحتاج إلى ما يعينها من إشارة أو قرع آلة.

والأصل الثاني هو القرع المذكور فيكون في المشي والرقص و ضرب الأرض بالأرجل، وفي دق الطبول والنقر باليد، وفي الكلام قرع اللسان في الفم عند النطق

بالحرف، و في الغناء أول النغمة ويصح في كل هذه الأحوال يدعى نقرة علـى شـبه إيقاع الغناء[126].

والنقرات في تعريف الفارابي هي "أحد القرعات التي تخيل غير منقسمة"[127]وهي عنده "بدايات النغم... التي يقع على أطراف الأزمنة المسماة أناءات(وقفـات) وتحـدها فـي المسامع وهي النقرات"[128].

وهو بهذا ينطلق من قياس الزمن الذي يفضل بين النقرات معتبرا أن النقرة لا زمن لها، فهي كالنقطة في المكان عند أصحاب الهندسة أي تساوي الصفر، والزمن هو ما يفصل بين نقرة ونقرة. والوحدة الزمنية هي الزمن الذي لا ينقسم[129].

والنقرة لها مراتب:القوية والمتوسطة واللينة، فالقوية تشبه التنوين في اللـسان العربـي (تن). وأما المتوسطة فيعني بها إظهار خفيفهـا ويـسميها"الإشـمام" وكانـت النـاس تسميها"المسحة"، وأما اللينة فيسميها الفارابي "الروم"، وهي أن تروم النقـرة بتوضـيح موقعها لكي لا يفطن إليها، وكانت الناس تسميها "الغمزة"[130].

وفي موضع آخر يميز الفارابي بين كل من النقرة الثقيلة والخفيفة، فالثقيلة هي ما طال زمن السكوت وراءها، والخفيفة هي ما قصر وراءها، ويضيف"والنقرة التي تعقبها وقفة يسميها العرب النقرة الساكنة والتي لا تعقبها وقفة ولكن تعقبها حركة إلى نغمة أخـرى يسمونها النقرة المتحركة"[131].

ومن أهم ما أضافه:" ومتى كان الإيقاع تعقب نقراته وقفات سموه"الجنس"ومتى كان الإيقاع من نقرات متحركة سموه المحثوث[132].

والذي نخرج به من كل هذا هو أن الدرس القديم للإيقاع الشعري مـرتبط بدراسـة الإيقاع الموسيقي بالتقائهما عند عنصر الزمن، الذي يقوم على التناسب في المسافة بين الحركة والسكون. والذي لم يلحظه العرب في الشعر إلا من خلال الوزن القائم بدوره على التناسب في زمن النطق بالحروف في تتابعها و تكرارها بنسب محددة.

126- المرجع السابق، ص114.

127- الأب خليل أدة اليسوعي ، فصول ، مرجع سابق، ص114.

128- المرجع السابق،ص 114.

129- احمد رجائي، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من الغريض، ص112.

130- المرجع السابق، ص112.

131- المرجع السابق، ص113.

6- الدارسون المحدثون:

أما الدارسون المحدثون و بتأثير من الثقافات الأجنبية فقد تنوعت مفـاهيم الإيقـاع عندهم وتشعبت باختلاف ثقافتهم و اتجاهاتهم. واستخلص بعضهم عناصر الإيقـاع الشعري من الخصائص الصوتية التي تعد إمكانات قائمة في كل اللغـات وانـصب اهتمامهم على المقاطع والكم والنبر.

7-المقاطع والكم والنبر:

فالمقاطع من الوحدات اللغوية التي اهتم بها الدارسون ؛،حتى لا تكاد تخلو دراسـة عروضية من ذكر المقطع من حيث الطول أو القصر أو الانفتاح أو الانغلاق.

والمقاطع في اللغة العربية ثلاثة أنواع:

7-1- المقطع القصير، ويرمز له بالرمز"U" ويتكون من صامت +صائت قـصير مثل:ب-ل-م.

7-2-المقطع الطويل، ويرمز له بـ(-) وهو صنفان:

- مقطع طويل مفتوح: ويتكون من صامت + صائت طويل مثل: لا-بي-فو.

- مقطع طويل مغلق ويتكون من صامت+صائت قصير+صامت، مثل لم-قـل.

7-3-المقطع زائد الطول و رمزه"∩" ويتكون مـن صـامت+صـائت طويـل + صامت، مثل: دار، هام.

أو من صامت+ صايت قصير +صامتين:مثل شُكْر، نَهر.

ويشيع في اللغة العربية النوعان الأول والثاني، في حين يقلّ النوع الثالث، وذلك لأنـه يندر اجتماع ساكنين إلاّ في قوافٍ مخصوصة كما يقول التبريزي(133)، ويذهب كـانتينو إلى أن علماء الأصوات يقدرون نسبة شيوع المقاطع القـصيرة فـي كـلام العـرب بـ:45% ويقدرون نسبة المقاطع الطويلة بـ 55% وهو مذهب يتجاهل وجود المقاطع زائدة الطول كما هو موضح(134).

إلا أن هناك من الدارسين من رأى في اهتمام المنظرين بالمقاطع لتكـوين أسـاس لنظرية جديدة في العروض مبنية على علم الأصوات - لتكون أبسط وأشمل من

132- المرجع السابق، ص113.

133- انظر: الدكتور سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، مرجع سابق، ص12.

النموذج الخليلي- لم تحقق ما كان يطمح إليـه أولئـك الدارسـون[135]، لا علـى المستوى النظري ولا على المستوى التعليمي؛ وذلك لأسـباب حـصرها الـدكتور مصطفى حركات فيما يلي:

- إن الدارسين المهتمين بإدخال المقاطع اللغوية في العروض لم يكونوا لغويين لكي يعرفوا حدود المقاطع اللغوية ومكانتها في البناء اللغوي.

- إن هؤلاء ليسوا من علماء العروض الذين يحيطون بقضايا الأوزان مـن جميـع النواحي على مستوى الواقع الشعري.[136]

ومع كل هذا فإن مسألة المقطع أصبحت أمرا واقعا استند إليه جملة من الدارسـين من المستشرقين ومن العرب المحدثين. إذ يرى فايل أن الشرط الأساسـي لنظـام الخليل هو تجميع المقاطع LES SYLLABES المحايدة حـول الـب الإيقـاعي لإنتاج تفعيلات يشترط فيها ألا تشتمل على مقاطع أقل من ثلاثة مقاطع أو أكثر من خمسة مقاطع وكذلك كان نظام الخليل.[137]

ويحذو سيد البحراوي حذو فايل في رأيه إذ يقول:"و رغم أن الخليل بن أحمد مثـل غيره من اللغويين القدماء لم يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعي فإن رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون قائما علـى إحـساس بمـسألة المقطـع هذه"[138].

كما يجد هذا الرأي سندا من الدكتور تمام حسان الذي يشير إلى ما ذهب إليه فايل بقوله:"والمقاطع تعبيرات عن نسق منظم من الجزئيات التحليلية، أو خفقات صدرية في أثناء الكلام أو وحدات تركيبية أو أشكال وكميات معينة، ولقد بنى العروضيون العرب مقاييسهم العروضية بناء على هذه النظرية على ما يبدو حيث نظروا إلى المقاطع باعتبارها خفقات صدرية أو وحدات إيقاعية أو شيئا له هذه الطبيعة، ووضعوا النظام

134- المرجع السابق، ص12.

135- د. مصطفى حركات، قواعد الشعر، دار الآفاق، الجزائر، د.ت، ص126.

136- المرجع السابق، ص126.

137- مسلك ميمون، المستشرقون ودراسة العروض العربي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد1، 1996، ص194.

138- الإيقاع في شعر السياب، ص12.

الإيقاعي العروضي باستخدام الاصطلاحين (حركة)و (سكون) ودلوا على الحركة بشرطة وعلى السكون بدائرة"[139].

"كما أن المستشرقين في دراستهم العروض العربي قد عدلوا عن طريق السواكن والحركات، وإن كانوا قد أبقوا على تقسيم الشعر إلى تفاعيل فهذا كسب ثابت لا سبيل إلى نقضه وهو جوهر الشعر، وإنما الخلاف قائم حول وحدات التفاعيل"[140]

أما الدكتور مصطفى حركات فيبدي رأيه في سلسلة المقاطع اللغوية في البنية العروضية بقوله" قد رأينا أن المقاطع اللغوية لا تكون أي مستوى من مستويات اللغة، ويمكننا أن نتساءل بالنسبة للبنية العروضية أين يمكن أن نضع المقاطع اللغوية؟

من البديهي أن المقطع اللغوي لا يستطيع أن يكون البيت ولا الشطر ولا التفعيلة، فهل يمكنه أن يحل محل الأسباب والأوتاد؟

وقد ظن الكثير من العروضيين ذلك وقالوا إن العرب جهلوا مفهوم المقطع اللغوي وحاولوا سد هذا الفراغ باستعمال الأوتاد والأسباب، ولكننا إذا أمعنا النظر فإننا نلاحظ أن التكافؤ لا يقع على هذا المستوى وإنما على مستوى الساكن والمتحرك. أما الأسباب والأوتاد فهي شيء آخر، إنها جزء من البنية العميقة أو جزء من الميدان النظري، وسواء درسنا العروض بواسطة السواكن والمتحركات أو بواسطة المقاطع اللغوية فإن بنية العروض لا تتغير.[141]

و بمقارنة مصطلحات العروض العربي المتمثلة في الأسباب و الأوتاد و الفواصل التي حصرت في جملة(لَم أَرَ علَى ظَهرِ جبلٍ سمكةً)و مقابلتها بالمقاطع التي حاول المستشرقون توظيفها لمصطلح العروض العربي، نبين ما يلي:

- السبب الخفيف(لَمْ): (- 0)يوافقه المقطع الطويل.
- السبب الثقيل(أَرَ): (- -) يوافقه المقطعان القصيران.
- الوتد المجموع(علَى): (- /- 0) يوافقه مقطع قصير +مقطع طويل.
- الوتد المفروق (ظَهرِ): (- 0/-) يوافقه مقطع طويل +مقطع قصير.
-الفاصلة الصغرى(جبلٍ): (- -/- 0) يوافقه مقطعان قصيران + مقطع طويل.

139- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، نقلا عن مسلك ميمون، مجلة الفكر، ص194.

140- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي-مشروع دراسة علمية – دار الكتب المصرية، ط3، 1998، ص8.

141- قواعد الشعر، ص130.

- الفاصلة الكبرى(سمكةً): (--- /-0)يوافقه ثلاثة مقاطع قصيرة +مقطع طويل.
وقد يحدث أن يتغير نظام المقاطع بدخول بعض الزحافات، فالسبب الخفيف المكون من مقطع طويل يصير مكونا من مقطع قصير فتنتقل-مثلا فعولن إلى فعول ومع أن تركيبها يتغير فإن عدد مقاطعها يبقى ثابتا، وبالطريقة نفسها فإن فاعلن قد تصير بالزحاف فعلن وعدد مقاطعها لا يتغير... وكذا فالتفاعيل الخماسية فعولن فاعلن هي تفاعيل ذات ثلاث مقاطع على شكلها السالم أو المزاحف(*). ومستفعلن –مثلا قد تصير بالزحاف منفعلن، مفتعلن، متعلن، وعدد مقاطعها يبقى مساويا لأربعة.[142]ولعل هذا ما جعل فايل WEIL يرى أن التغيرات التي تطرأ بسبب الزحاف لا تؤثر في إيقاع الوزن:" والزحافات كما يشير الاسم هي تغييرات أقل أهمية من ناحية الإيقاع الجوهري وهي توجد في أجزاء الحشو فقط داخل البيت ويمضي بها الإيقاع المميز للوزن قويا. وهناك تتقابل المقاطع القصيرة ذات الصامتين، وكذلك مقاطع الأسباب الممكنة الأخف وهي تحدث تغييرات ثانوية، تغييرات ضئيلة في الكمية فحسب وهي لا تضر بالإيقاع الجوهري للوزن، ولذا لا توجد أيضا في كل أبيات القصيدة بانتظام دائما في نفس المواضع ولكنها كانت متغيرة ومتباعدة"[143]. وقد أدرك اللغويون العرب هذا منذ القديم. يقول سيبويه:"أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون وما لا ينون لأنهم أرادوا مد الصوت"[144]، ثم يضيف ليوضح العلة الأساسية في إنشاد الشعر: وإنما ألحقوا هذه المدة حروف الروي لأن الشعر وضع للغناء والترنم، فألحقوا كل حرف الذي حركته منه.[145] وهذا ما نبه إليه بعض اللغويين في تركيزهم على دور الإنشاد والترنم في إخفاء الثغرات التي تنجم عن الزحاف، يقول الدكتور عبد ا الطيب في إشارته إلى الشاعر:"ويقدر في نفسه سكنات بعض المقاطع أو فجوات زمنية تحل

(*) عدد المقاطع اللغوية في أي نص يساوي عدد المتحركات، انظر مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص133.

142- قواعد الشعر، ص130.

143- انظر مجلة الفكر،مرجع سابق، العدد 1، ص 195.

144- سيبويه، الكتاب 204/4، ص6، نقلا عن سيد البحراوي، مجلة فصول 1986، ص136.

145- المرجع السابق، ص136.

المقاطع في جوفها من غير إخلال بالتناسب وهذا التقدير للسكنات والفجوات من جانب الشاعر هو الذي سماه الخليل وأصحابه بالزحاف"[146].

ويقول عوني عبد الرؤوف عن دور الإنشاد في التخفيف من وطأة الزحـاف:"إن هـذا الشعر كان ينشد إنشادا وإلا لتمكن الشاعر من اكتشاف سقوط الحركـات التـي كـان يعوضها عبر الصوت عند الإنشاد"[147].

وهذا ما أشار إليه إبراهيم أنيس:" على أن هناك عملية لا شعورية يقوم بها المرء حـين إنشاد الشعر يسميها المحدثون: عملية التعويض، وذلك بأن المقطـع المتوسـط [148] إذا أصبح قصيرا عوض المنشد مثل هذا النقص على تفاهته بإطالة مقطع آخر مجاور لـه ليتخذ زمن النطق بجميع الأشطر في القصيدة ففي بحر مثلا كالطويـل نـرى المقطـع الثالث من الشطر يطرد في جعله قصيرا أي أن التفعيلة (فعولن) تصبح (فعول) وهنا نرى المنشد دون أن يشعر ينشد (فعول) بإطالة المقطع الثاني ليعوض عن بعض النقص في المقطع الثالث، وهكذا يتحد زمن النطق بالتفعيلتين: (فعولن) و (فعول) ويتحقق مـا نسميه بالكم في الشعر العربي"[149]

ويتحدث مندور عن طبيعة الأوزان العربية فيشير إلى أنها" تتكون من وحدات زمنية متساوية أو متجاوبة هي التفاعيل، وأن هذه التفاعيل تتساوى أو تتجاوب في الواقع عند النطق بها بفضل عمليات التعويض سواء أكانت مزاحفة أو معلولة أو لم تكن"[150]،

وهو يعتقد أن لجوء الشعراء إلى ذلك كان لغاية:" وإذا كانت الزحافات والعلـل ممكنـة التعويض في الإنشاد فلا شك أن الشعراء قد استخدموها مسوقين بغرائزهم لتوليد آثـار معينة نصل إليها عند إنشادنا للشعر إنشادا صحيحا، فهي كثيرا ما تكسر ما في اطـراد الوزن من إملال وهي قد تمكننا في الإنشاد من أن نطول مقاطع أو تفاعيل فنصل بذلك التطويل إلى مماشاة إحساس بعينه، ثم إنها توفق بين حاجتين نفسيتين مختلفتين: الحاجة

146- المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج3، مطبعة مصطفى البابي الحلبي،بمصر،د.ت، ص815.

147- بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مطبعة الخانجي بمصر،1986، ص161.

148- المقطع المتوسط في تعريف إبراهيم أنيس وبعض الدارسين: هو عبارة عن صوت ساكن+ حركة قصيرة+ صوت ساكن(كم- لم-) أو صوت ساكن+ حركة طويلة:(حرف مد: كا- كو- كي) انظر موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص147.

149- موسيقى الشعر، مرجع سابق ، ص160.

150- محمد مندور، في الميزان الجديد، مطبعة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ط3، د.ت. ص240.

إلى التقسيم الهندسي، ثم الحاجة إلى الإحساس بالجمال الذي نجده في الخروج على ذلك التقسيم خروجا محدودا نحس معه بشيء من التغيير الذي يتطلبه الإحساس كما تتطلب الغرائز الاطراد"[151].

وهذا خلافا لما تحدثه العلل التي لا تقع إلا في العروض والضرب وأنها إذا عرضت لزمت إذ لا يباح للشاعر أن يتخلى عنها في بقية القصيدة.

يقول فايل" تصيب التغيرات الغالبة الشديدة نهاية كل من شطري البيت القدم الأخيرة (العروض الجمع أعاريض) وعلى الأخص نهاية البيت أي القدم الأخيرة للشطر الثاني (الضرب والجمع ضروب) وهما جزآن مميزان في إيقاع الشعر دائما من خلال كلا المصطلحين الخاصين"[152]. ويضيف موضحا:"والعلل على النقيض تماما من هذه الطبيعة (أي طبيعة الزحافات) فهي تدخل فقط الأقدام الأخيرة لكل من شطري البيت – وتحدث- كما يدل الاسم فيها تغيرات قوية فتجعلها مختلفة عن التفاعيل العادية فهي تغير الإيقاع النهائي لكل من شطري البيت تقريبا وعلى الأخص نهاية البيت، ومن ثم نفصل بوضوح على أقدام الحشو حيث إنها عكس الزحاف وتختص بتكوين إيقاع الأبيات يجب أن تتكرر دائما وبانتظام وبنفس الشكل وفي نفس الموقع في كل إثبات القصيدة إذ لا يجوز أن تقع من وقت لآخر[153].

وهكذا يرى الدارسون المحدثون أنه "يمكن تحويل أوزان العروض العربي الستة عشر إلى موازنات مقطعية، كذلك يمكن أن ندرك أن التغييرات التي تطرأ على هذه التفعيلات والتي تسمى بالزحافات والعلل لها مقابل مقطعي فإذا كان عمل الزحافات هو تغيير ثواني الأسباب إما بتسكين متحرك أو حذف ساكن أو متحرك فإن هذا يعني أنها تؤدي إلى جعل مقطعين قصيرين مقطعا طويلا أو قلب مقطع طويل إلى مقطع قصير، أما العلل فإنها إما أن تزيد السبب مقطعا طويلا أو تنقصه أو تزيده مقطعين قصير وطويل أو طويل وقصير أو تحول الطويل إلى قصير أو تحوله إلى مقطع زائد الطول...[154]

151- الشعر العربي غناؤه-إنشاده- وزنه، مجلة كلية الآداب بجامعة فاروق الأول، المجلد الأول1943، ص149.

152- مسلك ميمون، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص195.

153- المرجع السابق، ص195.

154- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ص13.

155- المرجع السابق، ص13.

و يترتب على هذا سؤال جوهري نطرحه مع سيد البحراوي وهو:" هل يعني ذلـك أن العروضيين العرب قد أقاموا أوزانهم على أساس كمي[155].

يرى محمد مندور أن كل شعر لا بد أن يقوم على عنصرين أساسين هما الكم والإيقاع، ويقصد بالكم كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما.[156]و يستدرك قائلا:" ولكن هـذا الكم الذي يسمى في الموسيقى MESURE، لا يكفي لكي نحس بمفاصل الشعر، فلا بد من أن يضاف إليه الإيقاع المسمىRythme.[157]

غير أن الأمر قد يلتبس على القارئ في اشتراط الكم إلى جانب الإيقاع-هنا لأن مندورا يشترط –في موضع آخر- الارتكاز (النبر) إلى جانب الكم:" فالكم كما قلنـا لا يكفـي لإدراك موسيقى الشعر بل لابد من الارتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل ويعود في نفس الموضع على التفعيل التالي وهكذا[158].

إذن فمندور بهذا المعنى لا يفرق بين الإيقاع والارتكاز بل يرى أن الإيقاع يتولد عـن الارتكاز[159].

أما الإيقاع عنده فهو" عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محـدودة النسب، وهذه الظاهرة قد تكون ارتكازا كما قد تكون مجرد صمت بـالوقف"[160]، ثـم يوضح: "فنحن قد نحس بالإيقاع عندما نضرب نقرتين ثم نقـرة أقـوى منهـا ونعـود فنضرب نقرتين ثم نقرة أقوى منهما، وفي هذه الحالة تكون الظـاهرة الـصوتية التـي توضح الإيقاع هي الفقرة الأقوى التي بعد مسافات زمنية محددة هي المـسافات التـي تشغلها النقرتان الضعيفتان ونحن نستطيع أن نولد الإيقاع بأن نضرب نقرتين ثم نقـف لمدة نقرة ونعود فنضرب نقرتين ونقف لمدة نقرة أخرى ويكون الصمت هـو المولّـد للإيقاع الذي يعرفه علماء الأصوات الإنجليز بأنه "السيل الموسـيقي" Musical Flow إشارة إلى ما فيه من إيقاع"[161].

156- في الميزان الجديد، ص232.

157- المرجع السابق، ص233.

158- المرجع السابق، ص236.

159- المرجع السابق، ص239.

160- الشعر العربي، غناؤه إنشاده، ص145، وفي الميزان الجديد، ص133.

161- المرجع سابق، ص145.

162- المرجع السابق، ص145.

وهذه النظرية ليست قصرا على الشعر العربي وحده بل تنطبق على كافة الأشعار لأن كل شعر يتكون من عنصري الوزن والإيقاع، وأن الفارق لا يأتي إلا من طبيعة اللغـة التي يصاغ منها الشعر(162).

ومندور إذ يرى الإيقاع بهذا المفهوم فإنه يأتي بنظرية تقوم على تفرقة أساسية بـين الـوزن والإيقاع " فنحن نقصد بالوزن" Mesure" إلى كم التفاعيل والوزن يستقيم إذا كانت التفاعيـل متساوية "Isométrique " كما هو الحـال فـي الكامـل والرجـز وغيرهمـا أو متجاوبـة "Symétrique" كما هو الحال في الطويل والبسيط وغيرهما إذ يرى التفعيـل الأول مـساويا للثالث والثاني مساويا للرابع"(163).

وهنا يبدو مندور متناقضا في اعتماده الكم وحده لتحقيق الوزن في بعض الأعاريض لأن هذا يتعارض مع ما قرره من أن الكم والارتكاز ضروريان معا لقيام الوزن الـشعري. لأننـا "إذا تأملنا في تعريف الوزن بأنه كم التفاعيل فإننا لا بد أن نسأل: وكيف تتميز التفاعيـل بعـضها عن بعض؟ لا بد إذن من تلك الظاهرة الصوتية التي تتردد بين تفعيلة وأخـرى. وإذن فـإن تعريف الوزن يتضمن الإيقاع أيضا والاصطلاحان لا يفهم أحدهما بدون الآخر(164).

كما أن مندورا لم يكن دقيقا في تحديده مواقع الارتكاز التي يتولد من تكرارها الإيقاع وهـي التي عبر عنها بمفهوم النسب المحددة وهذا ما يجعل فرضيته غير سليمة.(165)

ومع أن العلاقة بين (النبر) و(الكم) لم تكن واضحة عنده إلا أنه يؤكد على أن الشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز، كما أن كافة الأشعار عنده تقوم " على عنصري الكم والإيقاع، وأما موضع الاختلاف بين الأشعار المختلفة فهو في كيفية تحقيق هذين العنصرين.(166)

ولا نمضي في استعراض آراء الدارسين قبل أن نتبين ماهية النبر لغة واصطلاحا:

فالمعنى اللغوي للنبر عند صاحب اللسان: هو الهمز، قال: وكل شيء رفع شيئا فقـد نبـره، وقال اللحياني: رجل نبار: صياح، يقال نبر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علـو... والنبـر صيحة الفزع، ونبرة المغني: رفع صوت عن خفض.

ويصف إبراهيم أنيس العملية الفيزيولوجية التي ينتج عنها النبر فيقول" النبر هو نـشاط فـي جميع أعضاء النطق في وقت واحد، فعند النطق بمقطع منبور نلحظ أن جميع أعضاء النطـق

163- المرجع السابق، ص 144- 155.

164- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي- مشروع دراسة علمية، دار الكتب المصرية، ط3، 1998، ص53.

165- انظر د. ابتسام حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص34، نقلا عن: مصطفى جمال الدين، من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف ط2، 1977، ص ص47، 48.

166- في الميزان الجديد.ص240.

تنشط غاية النشاط، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطا كبيرا. كما تقوى حركات الوترين الصوتيين ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذبذبات، ويترتب عليه أن يصبح الصوت عاليا واضحا في السمع. هذا في حالة الأصوات المجهورة، أما مع الأصوات المهموسة، فيبتعد الوتران الصوتيان أحدهما عن الآخر أكثر من ابتعادهما مع الصوت المهموس غير المبتور"[167]

ثم إن " المرء حين ينطق بلغته، يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجعله بارزا أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة. وهذا الضغط هو الذي نسميه بالنبر"[168].

7-2- النبر:

وهو وسيلة صوتية نبرز بواسطته عنصرا من السلسلة الصوتية، قد يكون مقطعا أو لفظا أو جملة، والنبر يكون بواسطة الشدة في النطق أو ارتفاع النغمة أو المد"[169].

ويحاول المستشرق الفرنسي ستانسلاس جويار أن يزيل ما علق بأذهان الدارسين من لبس حول ماهية النبر فيحدد مفهومه بقوله:" لا يزال الناس يخلطون إلى اليوم تحت اسم النبر بين شيئين مختلفين تماما:

- رفع الصوت ببعض حركات الكلمة،

- الشدة في إصدار بعض الحركات، وكل صوت له ثلاث خصائص: الارتفاع الناتج عن عدد قليل أو كبير من الاهتزازات في زمن معين؛ والشدة؛ أو سعة هذه الاهتزازات؛ والجرس الذي يتأتى من عدد قليل أو كبير من المتوافقات الصوتية التي تصحب الصوت الأساسي.

167- الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلو المصرية ط 1961، ص138.

168- المرجع السابق، ص139.

169- د. مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا- دار الآفاق- الجزائر،د.ت.

170- وهذا مخالف لما هو شائع عند علماء النحو والصرف الذين يرون أن أحرف العلة الثلاثة إذا سكّن أحدها وقبله حركة مناسبة فهو حرف علة ومد ولين نحو: قام، يقوم، أقيم. وإن سكن ولم يكن قبله حركة مناسبة فهو في المشهور حرف علة ولين نحو: قول، بين، وإن تحرك فهو حرف علة فقط نحو: حور، هيف. والألف لا تكون إلا حرف علة ومد ولين دائما.

171- ستانسلاس جويار، نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة منجي الكعبي، مراجعة عبد الحميد الدواخلي، الهيئة المصرية للكتاب، 1966، ص 25.

والحال أننا كلما نتلفظ بكلمة لا نخرج فحسب أصواتا لها جرس خاص تدعى أصـوات لين (حركات)[170]، ولكننا نشدو مع ذلك بأصوات تنشأ مستقلة عن أصوات اللين دون أن تختلط بها، وهي التي ندعو المجموع المتكون منها بتغييرات النبرات (Inflexion de la voie)[171]

وبعبارة أخرى:" فإننا مع كل حركة نشدو صوتا له ارتفـاع معـين، والنبـر المقـامي (Accent tonique) هو أحد هذه الأصوات، ولكننا نستطيع كذلك أن نعطي للـصوت الذي تحدثه الحركة كثيرا أو قليلا من الشدة ومن السعة، وسندعو هذه الوسيلة التعبيرية المتميزة تماما عن النبر بالارتكاز (Ictus) لأنه تلازم دفعة قوية في النطق للزيادة مـن سعة الصوت [172].

فالنبر والارتكاز من عناصر الإيقاع الأساسية التي يعتمدها الشعر العربي وسيلة مميزة بين الأدوار المتساوية وهو "ينتج بالضرورة عن عملية إنتاج الأصوات في كل اللغـات ولا تتميز لغة عن غيرها بوجوده، ولكن اللغات تختلف في طريقة توزيعـه وتوظيفـه، فبعض اللغات تستفيد منه بوصفه مؤثرا في المعنى للتفريق بين المعاني والصيغ عـن طريق تغيير مكانه والبعض الآخر يثبته في مكان معين "[173].

وفي اللغة العربية لم يلق النبر قديما أدنى اهتمام مع أن كثيرا من النصوص ورد فيهـا مصطلح النبر بمعان مختلفة، فمنها ما نجده عند بعض الفلاسفة المسلمين ومنها ما نجده عند غيرهم، فالفارابي يقول:" (النبرات)... هي نغم قصار أطول مداتها في مثل زمـان النطق بوتد، وتبتدأ هذه النّغم بهمزات خفاف"[174]؛

ويقول ابن سينا :"ومن أحوال النغم: النبرات وهي هيئات في النغم مدية، غير حرفية، يبتَدأُ بها تارة، وتخلل الكلام تارة وتعقب النهاية تارة، وربما تكثر في الكلام، وربما تقل فيها إشارات مثل الأغراض، وربما كانت مطلقة للإشباع، ولتعريف القطع، ولإمهـال السامع ليتصور، ولتفخيم الكلام، وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل إنه متحيـر أو غـضبان أو تـصير بـه مستدرجة للقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك، وربما صـارت المعـاني مختلفـة

172- المرجع السابق، ص25.

173- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ص14.

174- الفارابي، الموسيقى الكبير،مصدر سابق، ص173.

175- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب،مرجع سابق، ص15.

باختلافها، مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهاما، والاستفهام تعجبا وغير ذلـك، وقـد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة، وعلى أن هـذا شـرط وهـذا محمـول، وهـذا موضوع". [175]

ويعترف الأب خليل أدة اليسوعي بعدم وجود ذكر النبر في المؤلفات التي اعتمدها:"إني لم أر لهذا الأمر ذكرا في المؤلفات التي أخذت عنها، لعل العرب لم يحتاجوا لهذه النقرة القوية للتميز بين أدوار إيقاعاتهم لأنها لا تنتهي بفواصل أطول من الأزمنة الواقعة بين نقرات الجملة، فيسهل على السامع إدراك أوائلها"[176].

وهناك من الباحثين المعاصرين من رأى:" إن دراسة النبر والتنغيم في العربية الفصحى يتطلبان شيئا من المجازفة، ذلك لأن العربية الفصحى لم تعرف هذه الدراسة في قديمها، ولم يسجل لنا القدماء شيئا عن هاتين الناحيتين"[177].

وإننا إذ نسلم بهذه الآراء فإننا لا نستطيع أن ننكر- كما أسلفنا- من أن النبر كمـصطلح كان معروفا ومتداولا عند العرب بحكم استعماله عند القراء والمغنين برفع الصوت على بعض المقاطع أو التشديد في الصوت عند النطق على بعض المواقع، وإن لم يكن هناك معيار يلتزم به.

ودليل معرفتهم له ما ورد في كتاب الأغاني:" عن مالك بن أبي سمح قال: إني سـألت يوما ابن سريج عن قول الناس فلان يصيب وقد لا يخطئ، وفلان يحسن، وفلان يسئ، فقال: المصيب المحسن من المغنيين هو الذي يشبع الألحان ويمـلأ الأنفـاس، ويعـدل الأوزان، ويفخم الألفاظ ويعرف الصواب، ويقيم الإعراب، ويستوفي الـنغم الطـوال، ويحسن مقاطع النغم الطوال، ويحسن مقاطع النغم القصار، ويصيب أجنـاس الإيقـاع ويختلس مواقع النبرات، ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات."[178]

وإننا إذ نطمئن للفرضية القائلة بأن المعرفة بالنبر كانت تامة عند العرب، فإننا نرى أن هذا لا يفضي بنا إلى تأكيد صفة الإطلاق.

ونستأنس في ذلك بآراء بعض الفلاسفة المسلمين الذين لا يقرون بوجوده فـي الـشعر العربي: يقول ابن رشد" فإن العرب إنما تستعمل أكثر ذلك عوض النبرات وقفات"[179].

176- مجلة فصول، م 6، عدد 3، 1986، ص129.

177- د. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1975، ص 164،163.

178- الأغاني، الجزء الأول، دار الثقافة، بيروت، ط6، 1983، ص296.

179- انظر سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ص 15، نقلا عن ابن رشد، تلخيص الخطابة،ص495.

ومع تطور الدراسات الحديثة وظهور الدرس الصوتي، بدأ الاهتمام بدراسة النبر فـي اللغة العربية، وبذلت من أجل ذلك جهود كان من روادها إبراهيم أنيس الذي اجتهد في استخراج مواقع النبر في العربية مسترشدا في ذلك بتلاوة المجيدين من قراء القـرآن، ووضع قواعد للنبر اللغوي. وهذا بعد أن أقر بأنه" ليس لنا من دليل يهدينا إلى موضـع النبر في اللغة العربية كما كان ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى، إذ لم يتعرض له أحد من المؤلفين القدماء"[180].

والقانون العام الذي استنبطه أنيس هو أن النبر في الغالب يكون علـى المقطـع قبـل الأخير[181]، ولكن إذا كان المقطع الأخير من النوع الرابع أو الخامس فإن النبر يكـون على المقطع الأخير، وإذا كان المقطع قبل الخير من النوع الأول، وسابقه مـن النـوع الأول أيضا كان النبر على المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة.

ويقع النبر على المقطع الرابع من الآخر في حالة واحدة، وهي أن تكون المقـاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول مثل (حركةً) حيث يقع النبر على الحـاء التي في أول الكلمة[182].

أما الشعر فإنه يتميز عن النثر بتلك النغمة الموسيقية التي يراعيها النـشد والتـي تسمى في اللغة الإنجليزية INSTATION (موسيقى الكلام)[183]، وهي تختلف باختلاف درجة الصوت عند النطق بالكلمات والمقاطع، لأن التسلسل فـي درجـة الصوت يخضع لنظام معين يختلف باختلاف اللغة.[184]

180- الأصوات اللغوية، ص 171.

181- أنواع المقاطع عند إبراهيم أنيس خمسة:

أ- صوت ساكن + صوت لين قصير، مثل التاء واللام، مثل الباء واللام حرفي الجر؛

ب- صوت ساكن + صوت لين طويل، مثل: لا؛

ج- صوت ساكن + صوت لين قصير+ صوت ساكن مثل: لم؛

د – صوت ساكن + صوت لين طويل+ صوت ساكن مثل: دار؛

هـ- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتين ساكنين مثل: حبر.

182- انظر شكري عياد، ص43.

183- الأصوات اللغوية، ص151.

184- المرجع السابق، ص175.

وهو يرى أن إنشاد الشعر يختلف من بعض النواحي الصوتية تبعا لاختلاف اللهجات الحديثة، التي تنظم البيئات المتباينة لأن المصريين يختلفون بعض الاختلاف في نطقهم اللغة الفصيحة عن العراقيين والشاميين وأهل المغرب،

وتتضح تلك الفروق الصوتية بصورة أوضح في إنشاد الشعر.[185]
كما أن ما نلحظه في نبر الشعر"يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر غير أننا حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة، وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر، فالمرء عادة يستغرق في إنشاده بيتا من البحر الطويل ما يقرب من عشر ثوان، في حين أنه إذا قرأه كما يقرأ النثر ينقص هذا الزمن إلى ما يقرب ثلثه أو نصفه، ويظهر طول المقطع المنبور في الشعر عنه في النثر بصورة أوضح إذا اشتمل على حرف مد".[186]
ويعتمد محمد النويهي النبر أساسا لنظام إيقاعي جديد متأثرا في ذلك بقواعد النبر التي استنبطها الدكتور إبراهيم أنيس من سماعه للقراءات القرآنية في مصر- كما سبقت الإشارة إلى ذلك – والنويهي إذ يؤكد على أن هناك اختلافا في القراءات بين شعب عربي وآخر، إلا أن ذلك في رأيه لا يلغي وجود النظام النبري في حد ذاته."[187]
وهو يريد أن يستغل هذا النظام لجعله أساسا للإيقاع في الشعر العربي، ولذا فهو يقول: "وكلّ الذي يهمنا الآن - بعد هذا الجدل - وبعد أن رجحنا وجود نظام للنبر في اللغة القديمة قامت عليه القراءات القرآنية ولم نخترعه اختراعا، هو أن نثبت أن لدينا الآن نظاما مطردا لإيقاع النبر، وإننا نستطيع أن نستغله إذن في ابتكار أساس إيقاعي جديد لشعرنا، دون أن يكون في هذا خروج عن طبيعة هذه اللغة."[188].
وهو إذ يعترف أن الإيقاع النبري يحتاج إلى تدريب ومراس حتى تألفه الآذان وتهتدي إلى ما فيه من موسيقية ونظام سمح مرن[189]، فإنه يرى فيه تحررا من النظام الكمي

185- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ط3، 1965، ص166.
186- المرجع السابق، ص168.
187- قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971، ص239.
188- المرجع السابق، ص240.
189- المرجع السابق، ص244.
190- المرجع السابق، ص244.

الخليلي، يمكّن الدارسين من الالتفات إلى عنصر الإيقاع الداخلي للكلمات وتنويعها النغمي باختلاف مخارج حروفها وأنواع حركاتها[190].

ثم يؤكد على صدق دعواه بقوله:" وكلامنا على هذا الإمكان ليس مجرد استنباط نظري، بل هو ما تحقق فعلا في بعض أغانينا العامية، التي خرجت خروجا جزئيا أو كاملا على النظام العروضي، الذي حدده الخليل بن أحمد، فلم يعتمد على مجرد اختلاف المقاطع بين قصر وطول، بل أخذت تتبع ترتيب النبر، فالتقطت بذلك كثيرا من الإيقاعات الحية في لغة كلامنا الدارجة"[191].

وهذا رأي فيما يبدو لنا ليس دليلا قاطعا على صحة هذه الفرضية، لأن اللهجات العربية تختلف في نطقها من قطر عربي إلى آخر، وتبعا لذلك فإن النبر لا يثبت على مقطع أوعلى حرف بعينه، فما ينبر في هذه اللهجة قد لا ينبر في أخرى.

أما المستشرق الفرنسي ستانسلاس جويار فينطلق في فهمه لإيقاع الشعر العربي من القدر الموسيقي ليزن به التفعيلات الخليلية، وعلى هذا الأساس أقام دراسته للنّبر[192].

والمقاطع العربية عنده تساوي الحروف العربية، إذ يعتبر الكتابة العربية كتابة مقطعية، ويتفق مع اللغويين العرب في اعتبار حرف اللين مقطعا ساكنا ولا يخالفهم إلا في بعض المقاطع المتحركة عندما يقع عليها نبر فتصبح مقاطع طويلة، إذ يرى أن المقاطع المتحركة ليست متساوية فمنها الطويل المنبور والقصير غير المنبور.[193]

وهو إذ يقيم دراسته للنبر في هذا الاتجاه فإنه يحدده بنوعين: قوي؛ وأقل قوة.

والأوزان العربية عنده تتكون من أزمنة أربعة:

مقطع منبور وقيمته زمن موسيقي وتقابله (النقرة القوية)، ويليه مقطع ثان غير منبور وقيمته زمن موسيقي أو مقطعان أو ثلاثة قيمتها مجتمعة زمن موسيقي أيضا، ثم مقطع يقع عليه نبر ثانوي وقيمته زمن موسيقي، يليه مقطعان غير منبورين قيمتهما زمن موسيقي أيضا، وعلى هذا الأساس حدد موضع النبر في التفعيلات السبعة الآتية:

- فاعلن- فاعلاتن؛
- فعولن – مفاعيلن – مفاعلتن؛

191- المرجع السابق، ص244.

192- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ص19.

193- انظر: شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص37.

194- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ص19.

- متفاعلان- مستفعلان؛

وترك (مفعولات) التي يعتقد أنها مصنوعة تجافي الذوق العربي.[194] ويمضي جويار في نظريته التي بنى فيها التفاعيل على الأساس الموسيقي وربطها بالحقول والأقدار في الإيقاع الموسيقي، بالحدود التي كانت تقف عندها الموسيقى في نهاية القرن الماضي، وهذا ما يدفع بأي دارس بإعادة النظر في نظرية جويار كلها، انطلاقا من التغيير الذي حدث في الأساس الموسيقي، وما طرأ على مبدأ تساوي القدر الموسيقي، مما يتيح لنا أيضا أن نعيد النظر أيضا في التفعيلات الخليلية، لنبين أن بعض التفعيلات تتكون من أزمنة خمسة، مثل فاعلان وأخرى من سبعة مثل فاعلاتن ومستفعلان ومفاعيلان.[195]

وينفي جويار العلاقة بين النبر الشعري والنبر اللغوي، بل إنه حين يبحث عن قواعد النبر في اللغة العربية، فإنه ينطلق من النبر الذي وضعه على التفعيلات العروضية والذي يستند فيه إلى نظريته الموسيقية، فكأنه يقيس اللغة أيضا مع الموسيقى وهذا ما وصفناه بأنه تصور مقلوب للقضية."لأن جويار لا يعالج إيقاع الشعر العربي - وهو يعالجه – كما وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني.[196]

أما نظامه الذي بناه على النبر فقد اعتمد فيه المبدأ الآتي:[197]

النبر في كل تفعيلة يقع على مقطعين طويلين غير متجاورين. " هذا المبدأ يجعلنا نقر بأن النبر في مفاعيلان (U- - -) يقع على المقطع الثاني (فا) والرابع (لن). وفي مستفعلان (- -U -) يكون في الثاني والرابع. وفي فاعلان (- U- -) يكون في الأول والثالث.[198]

195- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص ص 68،69.

196- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ص20.

197- د. مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص189.

198- المرجع السابق، ص189.

ولكن جويار تعترضه صعوبات في تطبيق هذا المبدأ على فاعلن، (- U -)، وفعولن (U - -) في مستفعلن فاعلن المتجاورتين (- - U -- U -) إذ آخر (مستفعلن) تحمل النبر وبداية فاعلن أيضا.

ويحل جويار هذه المشكلة بطريقة لا يقرها المنطق، فهو يفترض أن بين هاتين التفعيلتين وقف وصمت، " ونحن لا نلاحظ هذا في التأديات الإيقاعية للبسيط"[199]

وفي (فعولن) (U- -) التي يتجاوز فيها مقطعان طويلان منبوران، فإن جويار يعتقد أن العرب لم يحسنوا تدوين لغتهم، وأن المقطع (عو) في (فعولن) هو متزايد الطول، إذ يرى أن أصل هذه التفعيلة (فعووولن) (U- - -) [200].

وما رآه الدكتور مصطفى حركات هو أن لا شيء على مستوى السماع (حدسيا ومخبريا) يقـر ورود مبدأ النبر بهذه الطريقة في تفاعيل الشعر العربي ومبدأ الوقف بعد (فاعلن) غير ملاحـظ في الإنشاد.

- تمديد (عو) في فعولن يجعلها شبيهة بـ (مفاعيلن)، مما يجعل بعض البحور مشتبهة بأخرى.
- فرضية جويار من باب التأدية ويلزمها أن تنطبق على التفاعيـل فـي شـكلها الـسليم والمزاحف، فأين يقع النبر يا ترى عندما تأخذ مستفعلن الأشكال التالية:

متفعلن (U –U -)، مستعلن (-U U -)، متعلن (UUU -)؟"[201]

ومن أبرز المستشرقين الذين كان لهم اهتمام بالنبر في الشعر العربي: فايل (WEIL)، وقد خصص له صفحات، وقد ركز في رأيه على دور الوتد في النبر.

فالأسباب في نظره لا تحمل نبرا، أما الأوتاد فهي تحمل النبر وهي لب الإيقاع الذي يسلم من التغيرات الكمية.[202]

" وهذا غير صحيح عند العروضيين، لقد تجاهل فايل، إذن الواقع اللغوي وتعامل مع الصورة المجردة، وزاد في تجريدها إذ جعلها مثالا غير قابل للتعديل نقصا أو زيادة، بينما الواقع اللغوي نفسه متغير دائما، حسب البنية الصوتية للكلمة وسياق تركيبها في جمل أو أبيات، كما أن الصورة المجردة أيضا متغيرة في كثير من الأحوال."[203]

ورأى فايل أن الخليل اعتمد في بناء البحور على أسس خاصة لا تخرج عن إطار النبر. وافترض أن الخليل ميز مواقع النبر فسماها أوتادا:" وليس من شك في أن الخليل قد لاحظ أن هذا الجوهر الإيقاعي المزدوج التركيب – يقصد الوتد- هو السبب في الإيقاع النغمي في الشعر، ومن ثم لا يجيز إطلاقا أن يصيبه أي تغيير ما و إنما يطرأ التغيير على

199- المرجع السابق، ص189.

200- المرجع السابق، ص189.

201- المرجع السابق، ص189.

202- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ص20.

203- المرجع السابق، ص20.

ما جاوره من أصوات أُخر. ونظرة فاحصة على أنواع الزحافات و العلل تبين لنا كيف أن هذه الأنواع تبعد كل البعد عن المساس بهذا الجوهر الإيقاعي المزدوج التكوين."[204]

على أننا بشيء من التأمل نتبين أن هذا الطرح يشوبه بعض الاضطراب والقصور. وذلك أن من العلل ما يظهر ابتداء (في أول البيت) وهو غير لازم كالخرم والحزم. كما أن العلل التي تصيب الوتد كالقطع والبتر والصلم والحذذ إنما تقع دائما في آخر البيت، بل إن الأصلم والأحذ قد يؤديان إلى زوال الوتد مما يفسر عدم ثبات الوتد خاصة في القافية.

ومن حيث اعتماد الوتد وجعله مصدرا للنبر، فإننا نلاحظ أن النبر لا يقع على الأوتاد مفردة بل تَكُّون في تركيب هو التفعيلة أو التفعيلات " وفي التفعيلة قد يقع النبر اللغوي على الوتد، كما يقع على السبب على حسب تركيب التفعيلة المقطعي. وفضلا عن ذلك فإن القواعد التي اعتمد عليها فايل في وضع النبر غير صحيحة. إذ إنه أخلى السبب من النبر، وهذا لا يصح لأن الكلمة وحيدة المقطع مثل (قد) تحمل نبرا أيا كان نوع المقطع".[205]

ومن الدارسين الذين انتقدوا عمل فايل ووصفوه بالقصور الفادح كمال أبو ديب، وليس لنا أن نستعرض ما جاء به أبو ديب لأنه يستغرق الصفحات ولذا فإننا لا نعدو هنا النبر وما يتصل به.

فأبو ديب يرى" أن فايل يتعلق في تفسيره تعلقا مطلقا بمفهوم النظام المثالي، ويقصر دراسته على التفعيلات دون كلمات اللغة، فهو يحاول اكتشاف النبر في التفعيلة باعتبارها تفعيلة – أي تتابعا حركيا معينا لا باعتبارها تجسيدا لكلمة في اللغة.[206]

وفي موضع آخر يشير إلى أن فايل يقيم تفسيره لنظام الخليل على أساس من دراسة النبر اللغوي:" يقول فايل إن الخليل استخدم عددا من الكلمات الفعلية لتمثيل مكوناته، الوتد سببية، ويرى فايل أن الخليل استخدم هذه الكلمات لأنها أقصر الكلمات التي يمكن أن تنطق بذاتها، والكلمات المذكورة تبعا لفايل تنبئ بشيء ما يتعلق بالنبر الواقع عليها، فالسببان (قَد، لَك) لا يحملان نبرا خاصا بهما في النثر- بل يعدلان ذاتهما تبعا للكلمات التي تسبقهما وتتلوهما، أما الوتدان (لَقَد، وقْف) فإنهما يحملان نبرا خاصا بهما يقع عليهما باتجاهين متعاكسين(- - 0، - 0 -)."[207]

204- عوني عبد الرؤوف، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مرجع سابق، ص161.

205- سعيد البحيري، مجلة فصول، ص195.

206- أبو ديب في البنية الإيقاعية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص118.

207- المرجع السابق، 421.

208- المرجع السابق، ص421.

209- المرجع السابق، ص422.

210- لئن كان لفايل ناقدوه ومعارضوه، فإن له مؤيديه والمدافعين عنه، انظر- مثلا- مجلة فصول، المجلد6، العدد2، سنة1986، فقد كتب سعد مصلوح مقالا مطولا : في مسألة البديل لعروض الخليل: دفاع عن فايل، ص204.

ويعلق أبو ديب بعد عرضه لكلام فايل بقوله:" والخطأ فوري الوضوح هنا، إذ ليس من الصحيح أن الكلمات التي ذكرها فايل هي أقصر الكلمات التي يمكن أن تنطلق بذاتها إذ أن أصغر كلمات العربية فعل الأمر من الثلاثي المعتل الآخر والأول والثاني والثالث (رأى، وقى، وفى) إلا في مثل نوى سماعا، وفي هذه الحالة تكون الكلمات (رِ) (قِ) (فِ)، أصغر كلمات اللغة العربية، فلماذا لم يعتبر الخليل مثل هذه الكلمات مكونا من مكونات الوتد سببية؟"(208)

ويضيف:" يوحي فايل هنا بأنه يبني تفسيره على دراسة للنبر اللغوي وخواص الكلمات ذاتها، فهو يقرر بوضوح أن كلمة(لَقَد) لها وظيفة نبرية محددة، والوظيفة النبرية أو بالأحرى الطبيعة النبرية في نظرة مطلقة أي أن الكلمة لها هذه الطبيعة حيثما وجدت، وهذا كما ينجلى بسرعة هو أعمق أسس عمله جذرية، لكنه سرعان ما ينسى تركيزه على الكلمة ليصوغ نتائجه على أساس من دور الوتد فقط، والكلمة شيء والوتد شيء آخر إلا أن فايل يخفق في رؤية الفرق بينهما."(209)

يقول سيد البحراوي:" وكنا نتوقع- بناء على هذا النقد من أبي ديب أن يكون توجهه في معالجة الأمر مخالفا فيحترم كلمات اللغة والواقع اللغوي، ولكن ما حدث أنه (أبو ديب) قد جرى على النهج نفسه الذي سار عليه فايل والذي ينقده هو بسببه."(210)

وقد يكون من المفيد قبل إصدار الحكم على أبي ديب أن نتبين رأيه في الإيقاع الذي يرتبط عنده بالنبر فهو يرى أن التحليل الكمي لإيقاع الشعر العربي تحليل قاصر ويؤكد على فاعلية النبر بقوله:" إن تتابع أي نواتين من النوى يخلق عنصرا آخر في الكلمة العربية، والشعر العربي هو النبر، الذي يرتبط باتجاه العلاقة بين النواتين المؤسستين للوحدة الإيقاعية. وللإيقاع جوهر ثالث هو أن العربية تفيد أيضا من الاختلاف التركيبي

لعناصرها المؤسسة في خلق الصيغة الوزنية أو الكتلة التي يفعل النبر من خلالها ويخلق الطبيعة الإيقاعية(211) "

وبهذا يكون النبر الذي استقاه من المصادر الغربية، وتأثر به هو" الروح المحركة المشكلة للإيقاع، الروح التي تتجاوز التركيب الكتلي، بحذافيره، وتنبع من علاقات أكثر جذرية في البنية الحركية الأساسية للنوى الإيقاعية في الشعر، ومن تفاعل هذه النوى، النبر، بهذا المنظور ليس عنصرا خارجيا، إنه فاعلية داخلية لا تُضفَى على الوحدات، بل إنها تحدد الوحدات، إذ تحدد بداية الموجة وقمتها ونهايتها."(212)

وتأخذه العزة بالنفس حين يصف التراث النقدي بالمعقد، ويسم عمل الخليل بالمضلل للباحثين. ويرى "أن الدراسات السابقة لم يتح لها الوصول إلى نتائج جذرية لأن التعقيد الطبيعي لعمل

211- في البنية الإيقاعية، ص210.

212- المرجع السابق، ص246.

213- المرجع السابق، ص8.

214- سعيد بحيري، مجلة فصول، العدد3، 1986، ص197.

الخليل أعاقها عن ذلك، وبالدرجة الأولى. ذلك أن عمل الخليل يخفي النوى الإيقاعية المؤسسة بتركيزه على التفعيلات الوزنية الكبيرة التي تضل الباحث بتنوع أسمائها وأشكالها وتحجب عن نظرة وجود نوى أساسية تدخل في تركيب الوحدات الإيقاعية كلها."[213]

ولكن ما نراه أن الناظر في عمل الخليل يجد أنه " تمسك بالقانون الإيقاعي الذي يمكن من انتظام الإيقاع في الشعر العربي، إذ ينبغي أن يأتي الوتد في كل تفعيلة، وأن يليه وتد آخر على مسافة يشغلها سبب واحد أو سببان."[214]

ويتمادى أبو ديب في تطاوله على الخليل، فيؤكد على" أن الخليل قام بمحاولـة لوصـف نماذج الإيقاع ووحداته المكونة كما بدت له، ولم يقدم تقعيدا علميا لما يجب

أن يكون عليه الإيقاع في الشعر العربي.[215]

فما الذي يريده أبو ديب بقوله:" لم يقدم تقعيدا علميا؟"

ألم يكن نظام الخليل علما دقيقا اعتمد فيه قواعد مضبوطة وأصولا محكمة؟ أليـست هـذه المحاولات من الدارسين لاستشفاف ما يحمله هذا العلم واستكناه ما يزخر به من مصطلحات وتقسمات دليلا على تماسكه ودقة وعبقرية صاحبه؟

غير أن أبا ديب يتراجع في نسبة التقصير إلى الخليل فيعزوه إلى العروضيين العرب الذين جاءوا بعد الخليل ومرد ذلك- في نظره- ناتج عن عجزهم في التفريق بين الوزن والإيقاع وإهمالهم النبر. فيقول " لكن العروضيين بعد الخليل العقل الفذ، أخفقوا فـي التفريـق بـين المستويين: الوزن والإيقاع، وكان حديثهم كله حديثا عن الأول، وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لـم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل، وحولوا العروض العربي إلى عروض كمي نقي ذي بعد واحد مخفين بذلك بعده الأصيل: حيوية النبر الذي يعطي الشعر طبيعته المميزة"[216]

ويعطي أبو ديب النبر المجرد (الشعري) أهمية قصوى، فهو" الفاعلية الجذرية فـي خلـق الانتظام والتناسق وإعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية. وهو النبر الذي يحدد أطر التجاوب الإيقاعي "[217].

وهو إذ يعطي الأساس الكمي دورا فإنه يجعله " كتلة حركية لا تخلق إيقاعا يحتاج إلى النبر ليعطيها طبيعتها الحيوية.[218]

وهذه الدعوة وإن وجدت قبولا واستحسانا لدى بعض الدارسين، فإنهـا لقيـت مـن ينفيهـا ويعارضها، أو وجدت من يقرها، ولكنه يختلف مع مؤيديها في تطبيق مواقع النبـر علـى الشعر: يقول الدكتور محمد مفتاح:" ... فقد يبئر الشاعر على بعض المكونات في الجملـة

215- في البنية الإيقاعية، ص44.

216- المرجع السابق، ص230.

217- المرجع السابق، ص312.

218- المرجع السابق، ص316.

بنبرها دون سواها لينبه المستمع إلى مفهومها، وليس هناك مكون خاص بالتبئير والنبر، فكل مكون قابل لأن يمنح نبرا ويكون محلاّ له، فالنبر
مفهوم مجرد يتحقق على مستويات متعددة، كما أن الوزن الشعري إطار يمكن أن يحتـوي على الإيقاع البطيء أو السريع أو المتوسط، ولهذا فإني لن آخذ بالآراء التي
تحاول أن تقنن النبر الشعري..."[219].
وهناك من يرى أن اعتماد النبر كأساس للوزن دليل على عدم سـلامة منهجيـة البحـث، والدليل على ذلك أن قواعد النبر تختلف وتتباين من قطر عربي لآخر، بل إنها لتختلف مـن رقعة لأخرى في القطر الواحد. فكيف يكون هذا الاختلاف الكبير، ثم يتوحـد وزن كـوزن البحر الطويل – مثلا- منذ غابر الأزمان؟!
لو كان العروض على أساس نبري لكان لبحر الطويل عدة أوزان لا تحـصى، فمـا بالـك بأوزان البحور الأخرى؟."[220]
ونحن أميل إلى هذا الرأي الذي لا يطمئن إلى جدلية سلبية تعتمد النبر فاعلا أساسـيا فـي الإيقاع الشعري العربي. ونذهب مذهب من يرى قيامه على أساس كمي.
ومن القائلين بعدم أساسية النبر في العربية: الدكتور مصطفى حركات، إذ يرى" في بعض اللغات يلعب النبر دورا هاما فيمكن الناطقين بهذه اللغات من تمييز كلمـات مـن أخـرى، ويكون الشعر في هذه الحالة مبنيا على النبر، ولكن العربية لا تعرف هذا الدور التمييـزي للنبر وشعرها لا يمكن أن يكون مبنيا على النبر."[221]
وفي موضع آخر يقول عن عروض الشعر العربي،" والذي نلاحظه في الشعر العربي هـو تعايش نظامين، هما:
- نظام العد: وتخضع له معظم بحور الشعر، وتكون في هذا النظام كـل أبيـات القـصيدة متساوية عدد المقاطع.
- نظام الكم: وتخضع له ثلاثة بحور، هي الوافر والكامل والمتدارك، ويكون في هذا النظام عدد المقاطع متغيرا من بيت لآخر، ولكن التغيير يكون حسب المعادلة UU = - "[222]
ويأتي سعد مصلوح" بثلاثة أدلة تؤكد خصوصية النظام الصوتي العربي واعتماده الكم كأس فاعل.
7-3- الكم:
- فالدليل الأول، هو كون الكم مورفيما فاعلا على المستوى الـصرفي فـي الحركـات، ومثاله: شد/ شاد، قتل/ قاتل، قتل/ قوتل.

219- دينامية النص، (تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1990، ص64.
220- مساك ميمون، المستشرقون ودراسة العروض العربي، مجلة عالم الفكر، م5، عدد1، 1996، ص202، الكويت.
221- قواعد الشعر، ص137.
222- المرجع السابق، ص136.

- والدليل الثاني، يأتي من الأثر الدلالي للتضعيف، ومثاله: عدا/ عدى، كلم/ كلّـم، بـذر/ بذّر.
- أما الدليل الثالث، فهو كون الكم مورفيما فاعلا على المستوى الصرفي في الـصوامت، ومثاله: كسر/ كسر، قتل / قتّل."[223]

وهكذا يصر على أنه " لا وجود في العربية لنظام إيقاعي نبري حاكم كافة قديما وحديثا، وبه تنتفي الحاجة إلى التمييز بين النبر اللغوي والنبر الشعري لانفكاك الجهة إذ تـصبح العلاقة بينهما من ظواهر الإنشاد المتغيرة بحيث لا تشكل نظاما مهيمنا."[224]

وهذا ما يراه د. شكري عياد إذ يعتبر النبر غير ذي أهمية أساسية في اللغة العربية، ذلك " أن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة العربية، وإن يكن ظاهرة مطردة تمكن ملاحظتها وضبطها. وإذا صح ذلك فإن القول بأن الشعر العربـي شـعر ارتكازي كالشعر الإنجليزي والألماني، قول ليس له –حتى الآن- ما يسنده مـن نتـائج البحث اللغوي، ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمي أن يكون أدنى إلى الصواب."[225]

غير أنه يضيف: "على أننا إذ ننفي كون اللغة العربية لغة نبرية، أو كـون عروضـها عروضا نبريا، لا نعني أن اللغة العربية خالية من النبر ولا أن النبـر لا دور لـه فـي العروض العربي"[226].

ويميز عياد بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي على أساس النبر فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب دورا رئيسيا لأن الموسيقى أكثر ارتباطا بحركة الجسم - كالرقص وغيره- من الشعر فمن الطبيعي أن تحتفظ بالأساس الفيزولوجي لهذه الحركـة، وهـو تتـابع الحركـات القويـة والضعيفة بانتظام، وبما أن هذا التتابع يتضمن عنصر الزمن، فإن انتظام النسب الزمنيـة بـين الحركات يصبح ضروريا أيضا كانتظام النبر، أما الإيقاع الشعري فإنه يتبع خـصائص اللغـة التي يقال فيها الشعر[227].

223- مساك ميمون، مجلة الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الأول 1996، الكويت، ص201.

224- المرجع السابق، ص23، نقلا عن المصطلح اللساني وتحديث العروض، فصول، م4، 1986، ص191.

225- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص45.

226- المرجع السابق، ص45.

227- موسيقى الشعر العربي، ص58.

228- المرجع السابق، ص58.

229- المرجع السابق، ص34.

230- المرجع السابق، ص34.

231- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب،مرجع سابق، ص25.

232- موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص170.

وقد أدى طول المقاطع وقصرها دورا هاما في بعض اللغات فاق أهمية النبر نفسه وإن كان النبر – في الأصل- من أهم أسباب الطول، ففي مثل هذه اللغات يصبح العامل الأهم في الإيقاع هو مراعاة النسب العددية بين الأصوات.[228]

8- التنغيم:

ولا تخلو لغة عند عياد من ثلاثة عناصر وهي النبر؛ والمقاطع؛ والتنغيم.[229]

ويلتقي سيد البحراوي مع شكري عياد حين يقيم داسته للإيقاع الصوتي على هذه العناصر الثلاثة.

وعرفنا من هذه العناصر: المقاطع والنبر، وعرضنا آراء بعض الدارسين فيهما، أما التنغيم فهو ما يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار أو استفهام أو تعجب...الخ[230].

فلكل صوت لغوي درجته PITCH، يحددها تردده(FREQUENCY)، وتلك تعطيه نغمته الخاصة في صعودها وهبوطها[231].

وهذا ما يراه إبراهيم أنيس حين يقرر أن" النغمة الموسيقية تختلف في الإنشاد الجيد عند الاستفهام، وعند التعجب، وعند الجمل الإخبارية، التي يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور، أو حدث من الأحداث، وهكذا تظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط، بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهائه، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقيه.[232].

"والتنغيم متواجد في كل كلام إذ أن آداء الجمل يتطلب تناوب فترات من الشدة والارتخاء لأعضاء النطق مما يؤدي إلى تغير في المنحنى النغمي(COURBE MELODIQUE)"[233]

كما أن التنغيم خاصية أصوات كل اللغات وإن اختلفت لغة عن أخرى في طرق تنظيمه والإفادة منه.[234]

" ويمكن في هذا المقام تمييز مجموعتين من اللغات النغمية(TONE LANGAGE) واللغات التنغيمية (INTONATION)، وتتميز مجموعة اللغات النغمية باتباعها نظاما من النغمات

233- د. مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، ب.ت. ص37.

234- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ص25.

235- المرجع السابق، ص25، نقلا عن سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، صص258-259.

236- سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ص25.

237- المرجع السابق، ص25.

238- المرجع السابق، ص25.

239- المرجع السابق، ص25.

240- المرجع السابق، ص26.

يستخدم على مستوى الكلمة بحيث يختاف المعنى المعجمي للكلمة نفسها باختلاف النغمات التي ننطق بها، ومن أبرز الأمثلة عليها اللغة الصينية المشتركة...

أما اللغات التنغيمية، ومن أمثلتها الإنجليزية والروسية والعربية، فيعمل فيها التنغيم على مستوى الجملة وليس على مستوى الكلمة."(235)

ومع أن دور التنغيم ونظامه في اللغة العربية، هو من إنجاز اللغويين المحدثين، (236)إلا أن هذا لا يعني أن القدماء لم يعرفوه أو لم يدركوا دوره في الإيقاع، فالفلاسفة المسلمون ورد عندهم مصطلح النغم أثناء إشارتهم للنبر.

فالنغمة في الموسيقى عند الفارابي هي الحرف من نوع الشعر؛ (237)

ويقول أيضا:" وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التي يخيل كأنها ممتدة.(238)

أما ابن سينا، فيقول:"واعلم أن اختلاف النغم عند محاكاة المحاكي إنما تكون من وجوه ثلاثة: الحدة و الثقل والنبرات"(239)

أما ابن رشد، فيقول:" وهذا الضرب من النغم هو ضروري في أوزان أشعار من سلف من الأمم ماعدا العرب، فإن من سلف من الأمم كانوا يزنُون أبياتهم بالنغم والوقفات، والعرب إنما يزنونها بالوقفات فقط.(240)

وعن العروضيين العرب، أو علماء الوزن يقول سيد البحراوي أنهم:" لم يذكروا التنغيم، ولكننا – كما سبق القول- نظن أنهم أحسوا به إحساسا دقيقا، ونعتمد في ذلك على موقفهم من القافية أو من الموقع الذي ترد فيه: الضرب، والذي يتحدد في تأكيدهم ضرورة تكرارها بشكل مطلق، وعلى ضرورة خلوها من أي عيب.(241)

ويضيف:" وتقديرنا أن الاهتمام بالقافية، الذي جعلهم يضعون لها علما خاصا، وجعل ابن رشيق يعتبرها مركز القصيدة الذي عليه تبنى، راجع إلى حسن بالتنغيم وإن كان حسا كلاسيكيا يحافظ على الوحدة والاتساق، دون مراعاة أساسية لقيمة التوزيع.(242)

والإيقاع عند سيد البحراوي، نظام واسع يشمل أنظمة فرعية تتفاعل وتتجادل لتشكل النظام الإيقاعي العام. فمجموعة العلاقات الجدلية بين المقاطع القصيرة والطويلة والزائدة الطول هي التي تكون النظام المقطعي، وكل من هذه المقاطع يطبع الإيقاع بطابع كمي خاص. فإذا ما غلب النبر في فعاليته أو التنغيم طبع الإيقاع بطابع الكمية.(243)

241- المرجع السابق، ص26.

242- المرجع السابق، ص26.

243- سيد البحراوي، نحو علم للعروض المقارن، مجلة المعرفة، عدد 295، 1986، وزارة الثقافة والإرشاد، ص126.

244- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ب.ت، ص15.

245- ميشال عاصي وإميل يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، المجلد الأول، مادة إيقاع،دار الملايين،بيروت،ط1،1978،ص276.

وعلى أساس نظام الخصائص الصوتية للشعر مع غيرها توسع الإيقاع عند أغلب الدارسين المعاصرين، فهو عند رجاء عيد" ليس عنصرا محددا، وإنما هو مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المميزة، تتشكل من الوزن والقافية الخارجية، والتقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي، من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض، أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة."[244]

وعلى أساس حركة النغم يبني صاحبا المعجم المفصل في اللغة والأدب تعريفهما للإيقاع الأدبي، فهو" حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والناتج عن تجاوز أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كله شعرا في سياق الأوزان والقوافي.[245]

الفصل الثاني:

الإيقاع الداخلي

الإيقـاع الداخـلي :

للصوت أهمية خاصة في الشعر العربي، فعليه يقوم الإيقاع في تشكيل البنيـة الـصوتية للنص الشعري بتآزر الإيقاعات، والكلمات، والصور وفق نسب جمالية عن طريق انتظام تكرار المقاطع الصوتية ؛ إذ يشكل التلاؤم الصوتي – من تآلف الحـروف وتركيـب الألفاظ- ضروبا من التناغم أحس القدماء بها ووجدوا فيها: " إيقاعـاً يطـرب الفهـم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه " [1]

وهذا التلاؤم الصوتي عند حازم" يقع في الكلام على أنحاء، منها، أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها، وائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتّبة الترتيب الذي يقع فيه خفّة وتشاكل ما، ومنها ألا تتفاوت الكلم المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال والأخرى في نهاية الحوشية وقلة الاستعمال. ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنييـن من جهة أو جهات أو تتماثـل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلام أليق بها من كل ما يمكن أ ن يوضع موضعها " [2]

وقد يكون هذا التلاؤم حـاصلاً دون هذه الصفات ؛ إلاّ أننا لا نجد له تعليلا: " ليس ذلك إلاّ لنسبة وتشاكل يعـرض في التأليف لا يعبـر عن حقيقته ولا يعلم ما كنهه إنما ذلـك مثل ما يقع بين بعض الألحـان."[3]

ومن الدارسين المحدثيـن من يرى بأننا " نجد في الشعر الجيد موسيقى لـم تتولـد عـن الوزن فقط، بل نتجت عن علاقات الألفـاظ من الناحية الصوتية، وهـذا النـوع مـن الموسيقى اللغوية لا يمكن فصله عن ألوان الموسيقى الأخـرى للعمل الشعري في اكتمال الإيقـاع الذي يسيطر على الشاعر قبل تشكيل العمل الشعري، فيسيطر الشاعر بدوره على الكلمات ليشكل بها هذا العمل"[4]

1- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق د.طه الحاجري، ود.محمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، القاهرة، 1956، ص15.

2- منهاج البلغاء،مصدر سابق، ص222.

3- المصدر السابق، ص223.

4-محمد علي رزق الخفاجي،علم الفصاحة العربية، ص252 وما بعدها .نقلاً عن الدكتور صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص161.

5- أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني بجدة، ط1، 1991، صص 5، 6.

6- المصدر السابق، ص 9.

غير أن هذه العلاقات الإيقاعية وخصائصها الصوتية تبقى قاصـرة عنـد عبـد القـاهر الجرجاني ولا تتحقق بمعزل عن الوفاء بمقتضيات الدلالة التي لا يكشف أسـرارها إلاّ من له بصر بها: " فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً، ثـم يجعل الثّناء عليه من حيث اللفـظ فيقول : حلو رشيقٌ، وحسن أنيقٌ، وعـذب سـائغٌ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينْبِـيك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمرٍ يقع من المرء في فؤاده وفصل يقتدحه العقل من زناده.."[5]

فقيمة الإيقاع التي يحققها المحسن البديعي تكمن في كونه جزءا من المعنى ولـيس كمـا يخيل إلى بعضهم:" أنه إذا جمع أقسام البديع في بيت فلا ضير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء، وربما طمس بكثرة ما يتكلفه المعنى وأفـسده كمن ثقّل العروس بأصناف الحلي حتى ينالها من ذلك مكروه في نفسها."[6]

وتعمل البنية الصوتية التي تمثل الإيقاع الداخلي وفق قانون التوازي وما يندرج تحته من أشكال بلاغية أو ما يلتقي مع هذا المفهوم مما يسهم في تشكيل هندسه البيت الـشعري أو يظهر بناء القصيدة ومعماريتها.

وقد شاع مفهوم التوازي(Parallélisme) في النقد المعاصر باعتباره يعـالج الوظيفـة الشعرية من زاوية الصوت في الأشكال المتعددة التي يمثل التكرار إحداها. ممـا جعـل (يوري لوتمان) يقول:" حين نحلل دور التكرار في الشعر يكون منطقيا أن نتوقف بعـض التوقف عند مفهوم التوازي، فكثيرا ما يعالج هذا المفهوم عندما يكون الأمر متعلقا بفنيـة الشعر."[7]

كما يرى ياكبسون في التوازي نوعين، أحدهما هو ما " يتعلق ببنية البيت بالإيقاع (تكرار متوالية معينة من المقاطع) وبالوزن (تكرار متوالية إيقاعية معينة) وبالجناس وبالسجع وبالقافية وتكمن قوة هذا التكرار في كونها تولد تكرارا أو توازنا مناسبا في الكلمات وفي الفكرة."[8]

ويضيف ياكبسون موضحا مفهومه للتوازي الذي يكشف تنوعـات الأشـكال الـصوتية والنحوية والمعجمية من خلال قوله:" هناك نسق من التناسبات المستمرة على مـستويات متعددة في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيـب الأشـكال

7- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، 1995، ص129.

8- قضايا الشعرية، ص48.

9- المرجع السابق، ص 106.

10- ابن فارس، الصاحبي،مصدر سابق، ص77.

والمقولات النحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقـات المعجـم التامة، وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكـل التطريزيـة، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا فـي الآن نفسه."(9)

وبالرجوع إلى كتب النقد والبلاغة العربية القديمة نجدها لا تذكر مفهوم التـوازي بنـصه وحرفه، ولكن هناك أشكالا بلاغية كثيرة يمكن أن تندرج تحت هذا المفهوم. ويتجلى ذلك في ما يقوم عليه الشعر من تساوي المقاطع أو اعتدال الأجزاء أو التوازن وما يتبدى فـي التكرار أو الترديد والتوزيع المكاني والتصريع والترصيع والتشطير والتجنـيس وتـشابه الأطراف ورد العجز على الصدر والعكس والتبديل والتجزئة والمقابلة والطباق والمناسبة والمماثلة والتوشيح والمؤاخاة والتلاؤم والاشتقاق والإرصاد وغيرها مما يعد من الظواهر البديعية.

وسنحاول الوقوف هنا على بعض النماذج الشعرية لرصد تأثير هذه الظـواهر البلاغيـة على المسار الإيقاعي في مدونة الشعر الجاهلي.

1- التكرار: ظاهرة أسلوبية لها فاعليتها في الأثر الشعري، وتكثيف الإيقاع الموسـيقي، عرفها العرب منذ القدم وحفل بها شعرهم بتكرار الأسماء والمواضع في مواقف مختلفـة.

يقول ابن فارس: " ومن سنن العرب التكرار والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية."

وقال" قال علماؤنا: فعلى هذه السنة جاء ما جاء في كتاب ا جلّ ثناؤه من قولـه(فبـأي آلاء ربكما تكذبان)"(10)

وقد يكون التكرار في الكلمات لفظا ومعنى، وقد يكون في اللفظ دون المعنى، يقول ابـن حجة الحموي:" التكرار هو أن يكرر المتكلّم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى."(11)

وعرفه السجلماسي بقوله:" والتكرار اسم محمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما، فلذلك هو جنس عال تحته نوعان: التكرير اللفظي، ولنسميه مشاكلة، والثاني التكرير المعنوي، ونسميه مناسبة، وذلك لأنه إما أن يعيد اللفظ وإما أن يعيد المعنى.

فإعادة اللفظ هو التكرير اللفظي وهو المشاكلة، وإعادة المعنى هو التكرير المعنوي وهـو المناسبة."(12)

11- خزانة الأدب، ص 164.

12- السجلماسي، المنزع البديع، صص 476، 477.

13- العمدة، ج2، ص73.

14- النابغة الذبياني، ديوانه، ص18 وما بعدها.

15- طرفة، ديوانه، ص 76، وما بعدها.

غير أن ابن رشيق يقول:" وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني."[13]

ومن أنماط التكرار التي استقطبت اهتمامنا في الشعر الجاهلي: التكرار اللفظي بأشـكاله المتنوعة، بتكرار لفظة أو حركة، تركيب أو أسلوب...

1-1- تكرار اللفظة: ويعتبر تكرار اللفظة أبـسط أنمـاط التكـرار وأكثرهـا شـيوعا، وسنتناولها ضمن قسمة النحويين البسيطة لها من حيث اشتمالها على الزمن أو عدمـه أي إلى اسم وفعل وحرف.

1-1-1- تكرار الاسم: وقد حفل الشعر الجاهلي بمثل هذا التكرار، وظفه الشعراء فـي سياقات متعددة - لغرض ما، سنتبينه في فصل لاحق إن شاء ا -

ومن أمثلته تكرار اسم "نعم" في قول النابغة الذبياني:(البسيط) [14]

عوجوا فحيوا لنُعم دمنة الدار   ماذا تحيون من نؤي وأحـجار

أقوى وأقفر من نعم وغيره   هوج الرياح بها في الترب موار

وقد أكون ونعما لاهيين معا   والدهر والعيش لم يهمم بإمرار

أيام تخبرني نعم وأخـبرها   ما أكتم الناس من حاجي وأسرار

ومنه تكرار اسم "سلمى" في قصيدة لطرفة في أبيات متفرقة يقول فيها:[15]

ديار لسلمى إذ تصيدك بالمنى   وإذ حبل سلمى منك دان تواصله

- سما لك من سلمى خيال ودونها   سواد كثيب، عرضه فأمايله

- وأنى اهتدت سلمى وسائل بيننا   بشاشة حب، باشر القلب داخله

- وكم دون سلمى من عدو وبلدة   يحاربها الهادي، الحفيف ذلاله

- وما خلت سلمى قبلها ذات رجلة   إذا قسوري الليل جيبت سرابله

وقد ذهـبت سـلمى بعقلك كله   فهل غير صيد أحرزته حبائله

- فوجدي بسلمى مثل وجد مرقش   بأسماء، إذ لا تستفيق عواذله

قضى نحبه، وجدا عليها مرقش   وعلقت من سلمى خبالا أماطله

وشبيه بهذا قول الشنفرى في تكرير لفظ " ريحانة":(الطويل)[16]

فبتنا كأن البيت حجر فوقـنا   بريحانة ريحت عشواء وطُلت

بريحانة من بطن حلبة نورث   لها أرج ما حولها غير مسنت

16- الأغاني،ج21، ص210، والمفضليات، ص110.

17- المجاني الحديثة،ج1، ص10.

18- عنترة، ديوانه، صص 15، 16.

19- المصدر السابق، ص 236.

20- المصدر السابق، ص 236.

فذكر كلمة "ريحانة" في بداية الشطر الثاني من البيت الأول وكررها فـي صـدر البيـت الثاني، وقد أفاد التكرار هنا في إيصال قوة النغمة واستمراريتها لدى السامع، وقوله:(17)

فإن تبتئس بالشنفرى أم قسطل   لما اغتبطت بالشنفرى قبل أطول

وقول عنترة:(الكامل)(18)

يا دار عبلة بالجواء تكلمي   وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

وتحل عبلة بالجواء وأهلنا   بالحـزن فالصـمان فالمتـلـثم

وقوله في الرد على أحد حاسديه من عشيرته مكررا لفظ سيفي:(الوافر)(19)

وسيفي صارم قبضت عليه   أشاجع لا ترى فيها انتشارا

وسيفي كالعقيقة وهو كِمعي   سلاحي لا أفل ولا فُطارا

وقوله أيضا:(الكامل)(20)

قف بالديار وصح إلى بـيداها   فعسى الديار تجيب من ناداها

دار يفوح المسك من عرصاتها   والعـود والـند الذكي جناها

دار لعبلة شط عنك مزارها   ونأت لعمري ما أراك تراها

وقد يتفنن الشاعر في التكرار ليجعله تناغما يربط الألفاظ بعضها ببعض لتـصير أشـبه بالصيغة الخطابية كما جاء في قول تأبط شرا(البسيط):(21)

لكنما عولى إن كنت ذا عـول   على بصير بكسب الحمد سباق

سباق غايات مجد في عشيرته   مرجع الصوت هذا بين أرفاق

فكرر لفظة " سباق" في القافية وأول البيت الذي يليه لتأكيد نغم القافية، ووصلها بنغم البيت الثاني" ولا شك أن الطريقة كان التي يلقي بها الشعر كانت لها صلة قوية بهذا النوع مـن التكرار."(22)

ومن ذلك تكرار الخنساء - في تعداد مآثر أخيها – لاسم صخر مسبوقا بالتوكيد:(23)

وإن صخرا لوالينا وسيـدنا   وإن صخرا إذا نشتوا لنحار

وإن صخرا لمقدام إذا ركبوا   وإن صخرا إذا جاعوا لعقار

وإن صخرا لتأتم الهداة به   كـأنـه علم في رأسه نـار

21- عبد ا الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، ص 495.

22- المرجع السابق، ص 498.

23- الخنساء، ديوانها، ص 67.

24- الأب لويس شيخو، شعراء النصرانية منشورات دار المشرق، بيروت ص166.

25- الزوزني، شرح المعلقات، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، صص214،215.

26- عشوزنة: صلبة شديدة.

27- المجاني الحديثة، ص295.

ومنه تكرار لفظ "كليب" في قول المهلهل:(البسيط)[24]

كليب لاخير في الدنيا ومن فيها إن أنت خليتها ومن يخـلـيها

كليب أي فتى عز ومـكرمـة تحت الصفاة التي يعلوك ساقيها

ومنه تكرار لفظة" عشوزنة" في قول عمرو بن كلثوم:(الوافر)[25]

إذا عض الثقاف بها اشمأزت وولـتـه عشوزنة زبونا[26]

عشوزنة إذا غمزت أرنّت تشج قفا المثقب والجـبينا

ومنه تكرار الضمير" هم" في قول عامر بن الطفيل بقولـه مفتخـرا بقومـه رادا علـى أعدائهم:(المتقارب)[27]

هم الجابرون عظام الكسير إذا ما الكـسائر لم تجـبر

وهم يضربون غداة الصبا ح أنف المرجج ذي المغفر

ويفتخر عنترة مكررا الضمير "نحن" فيقول:(الوافر)[28]

ونحن الحاكمون إذا عدلنا ونحن المشفقون على الرعية

ونحن المنصفون إذا دعينا إلى طعن الرماح السمهرية

ونحن الغالبون إذا حمـلنا على الخيل الجياد الأعوجية

ونحن الموقدون لكل حرب ونصـلاها بأفئـدة جـرية

ويكرر طرفة الضمير " أنت " في إحدى قصائد هجائه:(الطويل)[29]

فأنت على الأدنى شمال عـرية شآمية، تزوي الوجـوه، بليل

وأنت على الأقصى صبا غير قرة تذاءب منها مـرزغٌ ومـسيل

وأنت امرؤ منا ولست بخـيرنا جوادا على الأقصى، وأنت بخيل

1-1-2- تكرار الفعل: ورد تكرار الفعل في الشعر الجاهلي وفق ما يقتضيه السياق قصد تكثيف المعنى في القصيدة سواء أكان ذلك في الماضي أو المضارع أو الأمر.

* فمن تكرار الفعل الماضي ما جاء في شعر عامر بن الطفيل، مفتخـرا بالانتـصارات المتعاقبة في المعارك التي خاضها قومه ضد أعدائهم:(الوافر)[30]

وقَتلنا سـراتهم جهارا وأشبعنا الضباع خُصى عظاما

وقَتلنا حنيفة في قـراها وأفـنى غـزونا حكما وحـاما

28- عنترة، ديوانه، ص 240.

29- طرفة، ديوانه، ص80.

30- المجاني الحديثة، ص 290.

31- المرجع السابق، ص 289.

32- المرجع السابق، ص 290.

قتَلنا كبشهم فنجوا شلالا كـما نفـرت بالطـرد النعـاما

ثم يقول:[31]

ولاقينا بأبطح ذي زرود بني شيبان فالتهموا التهاما

ولاقينا بذي نجب حصيتا فـأهـلكنا بمقلتنا أسـاما

إلى أن يقول:[32]

قتلنا منهم مائة بشيخ وصفدناهم عصباً قياما

ويقول الأعشى مفتخرا بقتال قومه، أيضا:(مجزوءالكامل)[33]

صبحناهم مشعشعة تخال مصبها رذَما

صبحناهم بنشاب كفيت مقعقع الأدما

ويرثي كعب بن سعد" أبا المغوار" فيكرر الفعل" هوت" في سياق العبارة:[34]

هوت أمه ما يبعث الصبح غاديا وماذا يؤدي الليل حين يؤوب

هـوت أمـه ماذا تضمن قبره من المجد والمعروف حين يثيب

ومن تكرار صيغ الماضي المختلفة فـي صـدور أبيـات متتاليـة، كقـول عبيـد بـن الأبرص:(مخلع البسيط)[35]

بانت على إرم عذوب كـأنـها شـيخة رقوب

وأصبحت في غداة قرة يسقط عن ريشها الضريب

فأبصرت ثعلبا سريعـا ودونـه سـبسـب جـديب

فنفضت ريشها وولـت فـذاك من نهضـة قـريب

فاشتال وارتاع من حسيس وفـعله يفـعل الـمـدؤوب

فنـهضت نحوه حثيـثة وحـردت حـرده تسـيـب

فـدب مـن رأيهـا دبيبا والعين حـملاقها مقـلـوب

فأدركـتـه فـطـرحته والصيد من تحتها مكـروب

فـجـدلتـه فطـرحـته فكدحت وجـهـه الجـبوب

فإلى جانب الفعل الماضي المسبوق بتكرار الفاء العاطفة نجد تكرارا لفظيا في قوله(وفعل يفعل، حردت حرده، فدب دبيبا، فطرحته.)

33- الأعشى، ديوانه، ص 329.

34- المجاني الحديثة، ص 356.

35- جمهرة أشعار العرب، ص 176.

36- الخنساء، ديوانها، ص64.

* الفعل المضارع: ومن أمثلة تكرار المضارع، ما قالته الخنساء لما استبد بها الحزن في ذكر أخيها صخر، فكررت الفعل:" تبكي"(البسيط)(36)

تبكي لصخر هي العبرى وقد ولهت ودونه من جديد الترب أستار

تبكي "خناس" فما تنفك ما عـمرت لهـا علـيه رنين وهي مفتار

تبكي" خناس" على صخر وحقّ لها إذا رابها الدهر إن الدهر ضرار

ويبرر طرفة بن العبد مذهبه في الحياة- مذهب من يطلب اللذة- بعد أن روعتـه حقيقـة الموت، فيقول مكررا الفعل " رأى"(الطويل):(37)

أرى قـبـر نحام بخيل بماله كقبر غوي في البطالة مفسد

ترى جثوتين من تراب عليهما صفائح صم من صفيح منضد

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي عقيلة مال الـفاحش المتشدد

أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفد

وفي مجلس من مجالس الشرب يكرر الأعشى الفعل "تغشي" فـي عجـزي بيتـين لـه فيقول:(المتقارب)(38)

تكاد تنشي ولـما تـذق وتغشي المفاصل أفتارها

تدب لها فترة في العظام وتغشي الذؤابة فـوارها

أما عن فعل الأمر فسنتناوله في تكرار الأساليب.

1-2- تكرار الأساليب:

1-2-1- أسلوب الأمر: ومن أمثلته في الشعر الجاهلي تكرار عروة بن الورد في قولـه مخاطبا زوجته أم حسان:(الطويل)(39)

ذريني ونفسي أم حسان إنني بها قبل أن لا أملك الأمر مشتري

ذريني أطوف في البلاد لعلني أخليك أو أعينك عن سوء محضري

ومنه ما جاء في قصيدة الحارث بن عباد التي يرثي فيها ابنه بجيرا:(الخفيف)(40)

قّربا مربط النعامة مني لقحت حرب وائل عن حبال

قربا مربط النعامة مني ليس قولي براد لكن فعـالي

قربا مربط النعامة مني لقحت حرب وائل عن حبالي

قربا مربط النعامة مني جد نوح النساء بـالإعـوال

37- طرفة، ديوانه، صص 33، 34.

38- الأعشى، ديوانه، ص355.

39- جمهرة أشعار العرب، ص205.

40- شعراء النصرانية قبل الإسلام، صص 272، 273.

قربا مربط النعامة مني	شاب رأسي وأنكرتني القوالي
قربا مربط النعامة مني	للسـرى والغدو والآصال
قربا مربط النعامة مني	طال ليلي على الليالي الطوال
قربا مربط النعامة مني	لاعتناق الأبـطال بالأبطال
قربا مربط النعامة مني	واعـدلا عن مقالة الجـهال
قربا مربط النعامة مني	ليـس قلبي عن القتال بسال
قربا مربط النعامة مني	كلما هبت ريح ذيـل الشمال
قربا مربط النعامة مني	لبجـيـر مفكـك الأغـلال
قربا مربط النعامة مني	لـكـريـم متـوج الأعمال
قربا مربط النعامة مني	لا نبيع الرجال بيع الرجـال
قرباها لحي تغلب شوسا	لاعتـناق الكـماة يوم القتال
قرباها وقربي لامتي درعا	دلاصـا تـرد حـد النـبال

فبلغ قوله المهلهل فقال يرد على قصيدته ويستقدم فرسه(المشهر):(الخفيف)[41]

يا خليلي قربا اليوم مني	كـل ورد وأدهـم صهال
قَربا مربط المشهر مني	لكلـيب الذي أشاب قذالي
قربا مربط المشهر مني	واسألاني ولا تطيلا سؤالي
قربا مربط المشهر مني	سوف تبدو لنا ذوات الحجال
قربا مربط المشهر مني	إن قولي مطـابق لفعـالي
قربا مربط المشهر مني	لكليب فـداه عمي وخـالي
قربا مربط المشهر مني	لاعتـناق الكمـاة والأبطال
قربا مربط المشهر مني	سوف أصلي نيران آل بلال
قربا مربط المشهر مني	إن تلاقت رجالهم ورجالي
قربا مربط المشهر مني	طال ليلي وأقصرت عذّالي
قربا مربط المشهر مني	يا لَبكْرٍ وأين منكم وصالي
قربا مربط المشهر مني	لنضال إذا أرادوا نضالي
قربا مربط المشهر مني	لقتيل سفية ريح الشمال
قربا مربط المشهر مني	مع رمح مثقّفٍ عسـال
قربا مربط المشهر مني	قـرباه وقـربا سربالي

41- المرجع السابق، صص 274، 275.

إلى أن يقول:

قد ملكناكم فكونوا عبيدا   مالكم عن ملاكنا من مجال

وخذوا حذركم وشدوا وجدوا   واصبروا للنزال بعد النزال

ويجمع عنترة بن شداد في التكرار بين الأمر والاستفهام فيخاطب عبلة قائلا:(42)

فسائلي فـرسي: هل كنت أطلقه   إلا على موكب كالليل محتبك

وسائلي السيف عني هل ضربت به   يوم الكـريهة إلا هامة الملك

وسائلي الرمح عنّي هل طعنت به   إلا المدرع بين البحر والحبك

وقد يكون التكرار بصيغة الأمر دون إعادة اللفظ بعينه كما جاء في قول ذي الأصبع:(43)

أأسـيد إن مالا ملـكـ   ت فَسِر به سيرا جميلا

آخ الكـرام إن استطعـ   ت إلى إخائهـم سبـيلا

فاحفظ إن شحط المـزا   ر أخا أخيك والزمـيلا

واشـرب بكـأسهم وإن   شربوا به السم الثمـيلا

واركب بنفسك إن همـ   ت بها الحزونة والسهولا

أهـن اللـئام ولا تكـن   لإخـائهم جمـلا ذلولا

وصِل الكرام وكن لمـن   تـرجو مـودته وصلا

ودع التواني في الأمـو   ر وكن لها سلسا ذلـولا

وابسط يديك بما مـلكـ   ت وشيد الحب الجمـيلا

واعـزم إذا حاولت أمـ   را بفرج الهـم الدخـيلا

فأفعال الأمر تتكرر بجلاء في صيغ متعددة في أبيات متتالية: (آخ، فـاحفظ، واشـرب، واركب، أهن، وصل، ودع، وابسط، واعزم) وإلى جانب تكرار هذه الصيغ، فهناك تكرار صوتي، يتمثل فيما يلي: سر سيرا، آخ إخاء، أخا أخيك، اشرب شربوا، أهن اللئـام، ولا تكن ذلولا، أن يسيل ولن يسيلا، الحسب الأثيلا)(44)

1-2-2- تكرار أسلوب النداء: ومن أمثلته ما جاء في قول عنترة مخاطبا عبلة:(45)

يا عبل! قد دنت المنية فاندبي   إن كان جفنك بالدموع يـجـود

---

42 – عنترة، ديوانه، ص 180.

43- د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج1، ص165.

44 - المرجع السابق، ص 165.

45 – عنترة، ديوانه، ص 131.

46 – المصدر السابق، ص 151.

47 – المصدر السابق، ص 153.

48 – المصدر السابق، صص 236، 237.

يا عبل! إن تبكي علي فقد بكى صرف الزمان علي وهو حسود

يا عبل! إن سفكوا دمي ففعائلي في كـلّ يـوم ذكـرهن جـديد

وقوله في قصيدة أخرى:(الكامل)[46]

يا عبل! حـبـك سالب ألبابنا وعقولنا فتعطفي لا تهجري

يا عبل! لولا أن أراك بناظري ما كنت ألقى كل صعب منكر

يا عبل! كم من غمرة باشرتها بمثقف صاب القوائم أسـمر

وقوله:(الكامل)[47]

يا عبل! دونك كل حي فاسألي إن كان عندك شبهة في عنتر

يا عبل! هل بلغت يوما أنني وليت منهزما هزيمة مـدبـر

وقوله:(الكامل)[48]

يا عبل! قد هام الفؤاد بذكركم وأرى ديوني ما يحلّ قضاها

يا عبل! إن تبكي علي بحرقة فلطالما بكت الرجالَ نساهـا

يا عبل! إني في الكريهة ضيغم شرس إذا ما الطعن شقّ جباها

يا عبل! كم من فارس خليـته في وسط رابية يعد حصـاهـا

يا عبل! كم من حـرة خليتها تـبكي وتنـعي بعـلها وأخاها

يا عبل! كم من مهرة غادرتها من بعد صاحبها تجـر خطاها

يا عبل! لو أني لقيت كتـيبة سبعين ألفا ما رهـبت لـقاها

ويفتخر حاتم الطائي في جمع من افتخروا في حضرة ماوية بنت عفزر التي تزاحم على خطبتها كل من الشاعر والنابغة الذبياني ورجل نبيتي:

يقول حاتم الطائي مرددا اسم " ماوي" الذي صادف في نفسه هوى فظـل يتـرنم بـه: (الطويل)[49]

أماوي قد طال التجنب والهجر وقد عذرتني في طلابكم العـذر

أماوي إن المال غادٍ ورائـح ويبقى من المال الأحاديث والذكر

أماوي إني لا أقول لسـائـل إذا جاء يوما حلّ في مالنا النزر

أماوي إمـا مـانع فمبـيـن وإما عطاء لا ينـهـنه الـزجر

أماوي ما يغني الثراء عن الفتى إذا حشرجت يوما وضاق بها الصدر

ويبلغ الذروة في ترنمه بلفظ: "أماوي" فيقول:

---

49 – شعراء النصرانية قبل الإسلام ، صص 109، 110.

50- جمهرة أشعار العرب، ص 178.

51- المجاني الحديثة، ص 312.

أماوي إن يصبح صداي بقفرة　　من الأرض لا ماء هناك ولا خمر

أماوي إنـي رب واجد أمه　　أجـرت فـلا قتـل عليه ولا أسر

ويحز في نفس عدي بن زيد أن تلومه إحدى العواذل، فيجيبها حين تغلو في لومها، مكررا لفظ" أعاذل" في صدر أبيات من مجمهرته: (الطويل) [50]

وعاذلة هبت بلـيـل تلومني　　فلما علت في اللوم قلت لها اقصدي

أعاذل إن اللوم في غير كنهه　　عـلي ثـنى مـن غـيك المتردد

أعاذل إن الجهل من لذة الفتى　　وإن المـنايا للـرجـال بـمرصد

أعاذل ما أدنى الرشاد من الفتى　　وأبـعـده مـنـه إذا لـم يسـدد

أعاذل من تكتب له النار يلقها　　كفاحا، ومن يكتب له الفور يـسعد

أعاذل ما يدريك أن مـنـيتي　　إلى ساعة في اليوم أو في ضحى الغد

إلى أن يقول:(الطويل)

أعاذل من لا يصلح النفس خاليا　　عن اللب لا يرشد لقول المفند

ويفتخر عمرو بن معد يكرب بمآثره في رده على أبي المرادي الـذي تهـدده وتوعـده، فيقول: (الوافر)[51]

أعاذل عدتي بدني ورمحي　　وكلّ مقلّص سلس الـقـياد

أعاذل إنما أفـني شـبابي　　إجابتي الصريخ إلى المنادي

ويرد دريد بن الصمة على زوجته (أم معبد التي تلومه على شدة جزعه على أخيه القتيل فيأبى أن تعاتبه أو تصغر من شأن أخيه، فيقول: (الطويل)[52]

أعاذلتي، كل امرئ وابن أمه　　مـتـاع كـزاد الـراكـب المتزود

أعاذل إن الرزء في مثل خالد　　ولا رزء في ما أهلك المرء عن يد

ومنه تكرار النداء في قول الأعشى مخاطبا يزيد بن مسهر الشيباني: (الطويل)[53]

أبا ثابت لا تعـلقـنك رماحنا　　أبا ثابت أقصر وعرضك سالم

وذرنا وقوما إن هم عمدوا لنا　　أبا ثابت واقعد فإنك طـاعـم

وقد يكون النداء أيضا بتكرار صيغة النداء دون إعادة لفظ المنادى ومثاله ما جـاء فـي صدر أبيات عنترة في مدحه النعمان (الوافر):[54]

52- المرجع السابق، ص 317.

53- الأعشى، ديوانه، ص 266.

54- عنترة، ديوانه، ص223.

55-د. حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، ص166.

56- المرجع السابق، ص 166.

يا أيها الملك الذي راحـاته قامت مقام الغيث في أزمانه

يا قبلة القصاد يا تاج العـلا يا بدر هذا العصر في كيوانه

يا مخجلا نوء السماء بجوده يا منقذ المحزون من أحـزانه

يا ساكنين ديار عبس إنني لاقيت من كسرى ومن إحسانه

1-2-3- تكرار أسلوب الاستفهام: ومن أمثلته في الشعر الجاهلي ما ورد في قول زهير بن أبي سلمى:(البسيط)[55]

هل في تذكّر أيام الصـبا فـنـد أم هل لما فات من أيـامه ردد

أم هل يلامن من باك هاج عبرته بالحجر إذ شفه الوجد الذي يجد

وقول بشر بن أبي حازم: (البسيط)[56]

أي المنازل بعد الحي تعترف أم ما صباك وقد حكمت مطرف

أم ما بكاؤك في دار عهدت به عهدا فأخلف أم في آيـاتها ثقف

وقول امرئ القيس:(الطويل)[57]

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي

وهل يعمن إلا سعيد مخـلـد قـلـيـل الهـمـوم ما يبيت بأوحال

وهل يعمن من كان أحدث عهده ثـلاثـين شـهـرا في ثـلاثة أحوال

وقوله حين بلغه مقتل أبيه:(المتقارب)[58]

فأين ربيعة عن ربها وأين تميم وأين الخول؟

ومنه قول عمرو بن كلثوم في معاتبة عمرو بن هند:(الوافر)[59]

بأي مشيئة عمرو بن هند نكون لقيلكم فيها قطـينا

بأي مشيئة عمرو بن هند تطيع بنا الوشاة وتزدرينا

بأي مشيئة عمرو بن هند ترى أنا نكون الأرذلـينا

ومما جاء في قصيدة لزهير في النعمان بن المنذر، قوله:(الطويل) [60]

فأين الذين كان يعطى جياده بإرسالهن، والحسان الغوانيا

فأين الذين كان يعطيهم القرى بغلاتهن، والمئـين الغواديا

57- امرؤ القيس، ديوانه، ص122.

58- المصدر السابق، ص140.

59- شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص 272.

60- زهير، ديوانه، ص 108.

61- د. حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، ص 166.

62- الأعشى، ديوانه، صص 45، 46.

وأين الذين يحضرون جفانه إذا قدمت ألقوا عليها المراسيا

ومنه قول الخنساء في رثاء أخيها صخر: (الطويل)[61]

فمن لقرى الأضياف بعدك إن هم قبالك حلوا ثم نادوا فأسـمعـوا

ومن لمهم حلّ بالجـار فـادح وأمر دهى من صاحب ليس يرفع

ومن لجليس مفحش لجليسه عـلـيه بجهـل جـاهدا يسترع

وقول الأعشى مفتخرا مخاطبا جهنام أحد بني عيدان:(الوافر)[62]

ألسنا المانعين إذا فزعنا إذا ما حادرت حور اللقاح

ألسنا المقتفين لكل كرب إذا ما عض بالماء القراح

ألسنا نحن أكرم إن نسبنا وأضرب بالمهندة الصفاح

1-2-4- تكرار أسلوب الشرط: ومن أمثلته الكثيرة في الشعر الجاهلي، ما جاء في إيقاع نمطي متكرر في أبيات حكمية لزهير بن أبي سلمى في معلقته:(الطويل)[63]

ومن لم يصـانـع في أمـور كثيرة يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم

ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره ومن لا يتّق الشتم يشتـم

ومن يـك ذا فضل فيبخـل بفضـله على قومه يستغن عنه وينـدم

ومن يوف لا يذمم ومن يهد قـلـبه إلى مطمئن البر لا يتـجمـجم

ومن هـاب أسـباب المنـايا ينـلنه وإن يرق أسباب السماء بسلـّم

ومن يجعل المعروف في غير أهـله يـكـن حمده ذما عليه ويندم

ومن يعص أطراف الـزجـاج فإنه يطيع العوالي ركبت كل لهـذم

ومن لم يذد عن حوضـه بسـلاحه يهدم ومن لا يظلم الناس يظـلم

ومن يغترب يحسب عدوا صـديقه ومـن لا يكـرم نفسه لا يكرم

ويذكر طرفة ناقته التي هي وسيلة انطلاقه وتحقيق إرادته في الحياة، لتستجيب لمـشيئته فيصفها مكررا عبارة" وإن شئت":(الطويل)[64]

وإن شئت لم ترقل وإن شئت أرقلت مخافة ملوي من القد محصـد

وإن شئت سامي واسط الكور رأسها وعامت بضبعيها نجاء الخفيدد

ومن ذلك تكرر صيغة الشرط دون اللفظ في قوله مفتخرا:(الطويل)[65]

وإن تبغني في حلقة القوم تلقني وإن تقتنصني في الحوانيت تصطد

متى تأتني أصبحك كأسا روية وإن كنت عـانـيا فاغـن وازدد

63- زهير، ديوانه، صص 87، 89.

64- طرفة، ديوانه، ص 28.

65- جمهرة أشعار العرب، ص 154.

وإن يلتق الجمع تـلاقـنـي إلى ذروة البيت الرفيع المصـمـد

وقوله أيضا: (الطويل)

وإن أُدع للجلى أكن من حمـاتها وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد

وإن يقذفوا بالقذع عرضك أسقهم بكل حياض الموت قبل التهدد

ومن أساليب الشرط مع الماضي، قوله:(الطويل)[66]

إذا رجعت في صوتها خلت صوتها تجاوب آظار على ربع رد

إذا نحن قلنا أسمعينا انـبرت لنـا على رسلها مطروقة لم تشدد

ومنه قول عبد قيس بن خفاف البرجمي يوصي ابنه:(الكامل)[67]

وإذا هممت بأمر شر فأنشد وإذا همـمت بأمر خير فافعل

وإذا أتتك من العدو قوارص فاقرص كذاك ولا تقل لم أفعل

وإذا افتقرت فلا تكن متخشعا ترجو الفواضل عند غير المفضل

وإذا لقيت القوم فاضرب فيهم حتى يروك طلاء أجرب مهمل

واستغن ما أغناك ربك بالغنى وإذا تصبك خصاصة فتحـمـل

1-2-5- أسلوب النفي: وقد يكون الأسلوب بالنفي، ومنه ما جاء في آخر بيت من قـول المرقش الأكبر: [68]

مقابل بين العواتك والـ ـغلاف لا نكس ولا توأم

ومثله قول زهير بن أبي سلمى(البسيط):[69]

يقسم ثم يسوي القسم بينهم معتدل الحكم لا هار ولا هشم

وقول الأعشى:(الخفيف)[70]

لامرئ يجعل الأداة لريب الد دهر لا مسند ولا رمال

وقد يتكرر النفي بما يشبه القوافي الاستهلالية في الشعر الإنجليزي، وذلك كقول الأعـشى أيضا:(المتقارب)[71]

وما إن على قلبه غمرة وما إن بعظم له من وهن

وما إن على جاره تلفة يساقطها كسقاط اللجـن

66- المصدر السابق، ص 155.

67- المفضليات، ص 385.

68- د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص 163.

69- المرجع السابق، ص 163.

70- المرجع السابق، ص 163.

71- الأعشى، ديوانه، ص308.

ويصور الأعشى أيضا غيرة رجل على زوجته اللعوب:(المتقارب)[72]

فليس بِمرع على صاحب وليس بمانعه أن تحـورا

وليس بمانعـها بـابهـا ولا مستطيع بها أن يطيرا

ومنه تكرار النفي في قول الشنفرى في لاميته:الطويل)[73]

ولست بمهياف يعشي سوامه مـجـدعة سـقبانها وهي بهل

ولا جبإ أكهى مرب بعرسه يطالـعـها في شأنه كيف يفعل

ولا خرق هيق كأن فـؤاده يظل بـه المكـاء يعلو ويسفل

ولا خالف دراية متـعـزل يروح ويغدو، داهنا يتكـحـل

ولست بعلّ شره دون خيره ألفّ إذا ما رعته اهتاج أعـزل

ولست بمحيار الظلام إذا نتحت هدى الهوجل العسيف يهماء هوجل

إلى أن يقول:[74]

فـلا جـزع من خلة متكشف ولا مرح تحت الغنى أتخيل

ولا تزد هي الأجهال حلمي ولا أرى سؤولا بأعقاب الأقاويل أنمل

ومن ذلك قول عنترة بن شداد في إشارته إلى ما يؤول إليه أمر الفتى الخنوع،القانع بذميم العيش:[75]

إذا قنع الفتى بذميم عيش وكان وراء سجف كالنـبات

ولم يهجم على أسد المنايا ولم يطعن صدور الصافنات

ولم يقْرِ الضيوف إذا أتوه ولم يرو السيوف من الكـماة

ولم يبلغ بضرب الهام مجدا ولم يك صابرا في الـنائبات

فـقـل للناعيات إذا نعته ألا فـاقصرن نـدب النادبات

ومنه قول عروة بن الورد:(الطويل)[76]

فلا أترك الإخوان ما عشت للردى كما أنه لا يترك الماء شاربه

ولا يستضام الدهر جاري ولا أرى كمن بات يسري للصديق عقاربه

ومن ذلك ما كرره أحيحة بن الجلاح، فبعد أن يقول:[77]

72- الأعشى، ديوانه، ص132.

73- المجاني الحديثة، مرجع سابق ، ص 6.

74- المرجع السابق، ص 10.

75- عنترة، ديوانه، ص 105.

76- عروة بن الورد، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، ص 19.

77- جمهرة أشعار العرب، صص 231، 232.

78- د. حسني عبد الجليل يوسف، ص 163.

يراهنني فيرهنني بنيه   وأرهنه بني بما أقول

يتابع مسترسلا:

وما يدري الفقير متى عنـاه   وما يدري الغني متى يعيل

وما تدري وإن ألحقت شولا   أتلقح بعد ذلك أم تحـيـل

وما تدري إذا ذمرت سقـبا   لغيرك أم يكون لك الفصيل

وما تدري وإن أجمعت أمرا   بأي الأرض يدركك المقيل

ومن تكرر النفي الذي يشبه المقابلة، قول زهير:(الطويل)[78]

وما إن أرى نفسي تقيها كريمتي   وما إن تقي نفسي كريمة ماليا

وقول عبيد بن الأبرص:(الطويل)[79]

فما عيش من يرجو هلاكي بضائري   ولا موت من مات قبلي بمخلدي

ومنه تكرار حاتم الطائي مفتخرا:(الطويل)[80]

ولا أخذل المولى وإن كان خاذلا   ولا أشتم ابن العم إن كان مفحما

ولا زادني عنه غناي تباعدا   وإن كان ذا نقص من المال معدما

1-2-6- تكرار أسلوب الدعاء: ومما ورد في الشعر الجاهلي قول الأعشى الأكبر فـي قصيدة له يذكر فيها ما كان بينه وبين قومه:(الطويل)[81]

جزى ا فيما بيننا شيخ مسمع   جزاء المسيء حيث أمسى وأشرقا

جزى ا تيما من أخ كان يتقي   محارم تيم مـا أخـف وأرهـقـا

1-2-7- تكرار أسلوب النهي: ومنه قول الأعشى مخاطبا ناقته(الخفيف):[82]

لا تشكّي إلي وانتجعي الأسـ   ود أهـل الـنـدى وأهل الفعال

لا تشكي إلي من ألم النسـ   ـع ولا من خفي ولا من كلال

1-2-8- تكرار أسلوب التوكيد: وقد يرد في أنماط مختلفة نقتصر على بعـضها، ومـن ذلك تكرار" إني" في قول حاتم الطائي، مفتخرا بجوده وإغاثته من يستجير به:[83]

وإنّي لأقري الضيف قبل سؤاله   وأطعن قدما والأسنة ترعـف

79- المجاني الحديثة، ص 334.

80- المرجع السابق، ص 307.

81- الأعشى، ديوانه، ص178.

82- المصدر السابق، ص249.

83- شعراء النصرانية قبل الإسلام، صص130، 131.

84- المجاني الحديثة، ج1، ص296.

85- جمهرة أشعار العرب، ص 162 وما بعدها.

86- المصدر السابق، ص146 وما بعدها.

وإني لأخزى أن ترى بي بطنة وجارات بيتي طاويات ونحف

وإني لأغشى أبعد الحي جفنتي إذا حرك الأطناب نكباء جرجف

وإني لأرمـي بالعـداوة أهلها وإنـي بالأعـداء لا أتـنكـف

وإني لأعطي سائلي ولـربـما أُكلّفُ ما لا أستطـيع فـأَكْـلَفُ

وإني لمـذموم إذا قـيل حـاتم نبا نبوة إن الكـريـم يعـنّـفُ

ومنه تكرار " فإن" في صدر أبيات يفتخر بها، مخاطبا النابغة الذبياني:(الوافر)(84)

فإن لنا حكومة كل يوم يبين في مفاصله الصواب

فإن مطية الحلم التأني على مهل وللجهل الشباب

فإن بني يغيض قد أتاهم رسول الناصحين فما أجابوا

فإن مقالتي ما قد علمتم وخيلي قد يحل لها التهاب

ومن ذلك قول عنترة في أبيات متفرقة من معلقته:(الكامل)(85)

ولقد نزلت فلا تظني غـيره مني بمنزلة المحب المـكـرم

ولقد نظرت غداة فارق أهلها نظر المحب بطرف عيني مغرم

ولقد شفى نفسي وأذهب علها قـول الفوارس ويك عنتر أقدم

ولا شك أن تكثيف الإيقاع والترنم بتكرار لفظة "أنّا" قد يستقطب الـسامع بتتـابع صـيغ الجموع في قول عمرو بن كلثوم:(الوافر)(86)

بأناّ العاصمون إذا أطعنا وأنا العازمون إذا عصينا

وأنا المانعون إذا قدرنا وأنا المهـلكون إذا أتيـنا

وأنا الحاكمون بما أردنا وأنا النازلون بحيث شئـنا

وأنا الطالبون إذا انتقمـنا وأنا الضاربون إذا ابتلينا

وأنا التاركون لما سخطنا وأنا الآخذون لما رضينا

وأنا النازلون بكل ثـغـر يخاف النازلون به المنونا

وهكذا تضفي ضجة هذا الجرس الخطابي الطاغي في ألفاظ المعلقة بالتكرار روعة علـى جماليات الأسلوب وتكسبها نغمة وقوة في الآداء.

ومثاله فخر أمية بن الصلت مكررا لفظ "أنا":(الوافر)(87)

بأنا الـنـازلون بكل ثغر وأنا الضاربون إذا التقينا

وأنا المانعـون إذا أردنا وأنا المقـبلون إذا دعـينا

87- المصدر السابق، ص186.

88- شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص 169.

وأنا الحاملون، إذا أناخت   خطوب في العشيرة تبتلينا

وأنا الرافعون على معـد   أكُفّا في المكارم ما بقيـنا

أكفا في المكارم قدمـتها   قرون أورثـت منا قرونا

1-3- تكرار العبارة: وقد ورد مثل هذا التكرار كثيرا في أشعار الجاهليين، وهو يعكـس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر.

وقد ترد العبارة المكررة بسيطة تمثل إضاءة للسامع أو القارئ لغرض يتقصده الشاعر، أو ترد في سياق أسلوب من الأساليب، كالنداء أو الأمر أو الاستفهام أو النهي أو التوكيـد أو غيرها مما مر بنا.

ومن الشواهد الكثيرة للعبارة التي سنقتصر على بعضها في هذا المقام تكرار عبارة " على أن ليس عدلا" في رائية المهلهل، في صدر عدة أبيات، كما كرر إذا التي وليها فِعلٌ فـي العجز:(الوافر)[88]

على أن ليس عدلا من كليب   إذا خاف المغار من المغير

على أن ليس عدلا من كليب   إذا طرد اللئيم عن الجزور

على أن ليس عدلا من كليب   إذا ما ضيم جار المستجير

على أن ليس عدلا من كليب   إذا ضاقت رحيبات الصدور

على أن ليس عدلا من كليب   إذا خاف المخوف من الثغور

على أن ليس عدلا من كليب   إذا طالت مقاساة الأمـور

على أن ليس عدلا من كليب   إذا هبت رياح الزمهـرير

على أن ليس عدلا من كليب   إذا وثب المثار على المثير

على أن ليس عدلا من كليب   إذا عجز الغني عن الفقير

على أن ليس عدلا من كليب   إذا خرجت مخبأة الخدور

على أن ليس عدلا من كليب   هتف المثوب بالعشـيـر

كما يخاطب المهلهل أيضا أعداءه مكررا في إصرار وعناد: شطرا فـي صـدر أبيـات منها:(الخفيف)[89]

ذهب الصلح أو ترد كليبا   وتحلوا على الحكومة حلاّ

ذهب الصلح أو ترد كليبا   أو أذيق الغداة شيبان ثكلا

89- المرجع السابق، ص 167.

90- طرفة، ديوانه، ص 56.

91- زهير، ديوانه، ص 12.

92- جمهرة أشعار العرب، ص205.

ذهب الصلح أو ترد كليبا أو تنال العداة هـونا وذلا

ذهب الصلح أو ترد كليبا أو تذوقوا الوبال علا ونهلا

ويقول طرفة مفتخرا(الرمل):[90]

ولقد تعـلم بكر أنـنا آفـة الجـزر، مسـاميح، يسر

ولقد تعـلم بكر أنـنا واضحو الأوجه، في الأزمة، غُر

ولقد تعـلم بكر أنـنا فاضلو الرأي، وفي الروع وقـر

ولقد تعـلم بكر أنـنا صادقو البأس وفي المحفل غـر

ومنه ما جاء في إحدى قصائد زهير بن أبي سلمى:(الوافر)[91]

فإن قالوا: النساء مخبآت فَحقّ لكلّ محصنة هِداء

وإما أن يقول بنو مصاد إلـيكم! إننا قوم بـراء

وإما أن يقولوا: قد وفينا بـذمـتنا فعادتنا الوفاء

وإما أن يقولوا: قد أبينا فشر مواطن الحسب الإباء

ومنه ما كرره عروة بن الورد مخاطبا زوجته(أم حسان):(الطويل)[92]

فإن فاز سـهـم للمنية لم أكن جزوعا وهل عن ذاك من متأخر

وإن فاز سهمي كفكم عن مقاعد لكم خلف أدبار البيوت ومنظـر

وقد يتقصد الشاعر ذكر عبارة من عجز بيت سابق ليكررها في صدر البيت الثاني تقوية للنغمة الخطابية في شعره، ومن ذلك قول قيس بن الخطيم:(الطويل)[93]

إذا ما فررنا كان أسوأ فرارنا صدود الخدود وازورار المناكب

صدود الخدود والقنا متشاجر ولا تبرح الأقدام عند التضارب

1-4- تكرار الكلمات: وكثيرا ما كان الشاعر الجاهلي يسعى إلى تحقيق التكرار الصوتي بوسائل عديدة كتكرار كلمات أو حروف أو توالي حركات بعينها أو يجمع بين شكل وآخر في البيت الشعري الواحد لتوفير إيقاع موسيقي عن طريق هذا التكرار، ومثاله في قـول مثقب العبدي:(الرمل)[94]

لا تـقـولـن، إذا لـم ترد أن تتم الوعد في شيء "نعم"

حسن قول "نعم" من بعد "لا" وقبيح قول "لا" بـعـد "نعم"

إن "لا" بعد "نعم " فاحـشة فبـ "لا" فابدأ إذا خفت الندم

وإذا قلت " نعم " فاصبر لها بنجاز الوعد إن الخـلف ذم

93- د. ماهر مهدي جلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي، وانظر جمهرة أشعار العرب، ص229.

94- شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص 413.

95- امرؤ القيس، ديوانه، ص111 وما بعدها.

واعلم أن الذّم نقص للفـتى ومـتى لا يـتق الـذّم يـذم

ومن ذلك قول امرئ القيس:(الطويل)[95]

كدأبك من أم الحويرث قبلها وجارتها أم الرباب بـمـأسل

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مرجلي

وإن تك قد ساءتك مني خليقة فسـلي ثيابي من ثيابك تنسل

- وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هي نضـته ولا بمـعـطل

-تسلّت عمايات الرجال عن الصبا وليس صباي عن هواها بمنسل

- ألا أيها الليل الطويل ألا انـجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل

- فعادى عداء بين ثورة ونعجة دراكا ولم ينضح بماء فيغسل

ورحنا وراح الطرف ينفض رأسه متى ما ترق العين فيه تسفل

إذا ما الثريا في السماء تعرضت تعرض أثناء الوشاح المفضل

ألا رب يوم لك منهن صـالـح ولا سيما يوم بـدارة جـلجل

ومنه ما ورد في معلقة زهير بتكرار لفظة بعينها، أو بتكرار فعل عن مصدر أو ما يشتق منه، فينشأ تكرار ثنائي تختلف فيه الكلمات من بيت لآخر:(الطويل)[96]

فلما عرفت الدار قلت لربعها ألا أنعم صباحا أيها الربع واسلم

- وفيهن ملهى للطيف، ومنظـر أنيق لـعـين الـناظر المتوسم

- بكرن بكورا، واستحرن بسحرة فهن ووادي الرس كالـيد للـفم

- جعلن القنان عن يمين وحزنة وكم بالقنان من محل ومـحـرم

- كأن فتات العهن في كل منزل نزلن به حب القنا لـم يحطـم

- سعى ساعيا غيظ بن مرة بعدما تـبـذل ما بـين العشيرة بالدم

- وقد قلتما إن ندرك السلم واسعا بمال ومعروف من الأمر نسـلم

- عظيمين في عليا معد هديـتما ومن يستبح كنزا من المجد يعظم

فمن مبلغ الأحلاف عني رسالة وذبيان هل أقسمـتم كـل مقسـم

ومنه قول الشنفرى في لاميته:(الطويل)[97]

وما ذاك إلا بسطة عن تفضـل عـليهم، وكان الأفضل المتفضل

ولست بمحيار الظلام إذا انتحت هدى الهوجل العسيف يهماء هوجل

وأستفّ ترب الأرض كي لا يرى له من الطـول امـرؤ متـطـول

وأطوي على الخمص الحوايا كما انطوت خيوطةُ ماري تغار وتفتل

96- د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، قضايا الشعر، صص 49، 50.

97- الأب شيخو، المجاني الحديثة، ج1، ص6 وما بعدها.

وأغدو على القوت الزهيد كما غدا أزلّ تـهـاداه التـنائف أطحل

فَضج، وضجت بالبراح كأنهـا وإيـاه، نـوح فـوق علياء ثكل

وأغضى وأغضت واتسى واتست به مراميل عزاها وعزته مرمـل

شكا وشكت، ثم ارعوى بعد وارعوت وللصبر إن لم ينفع الشكو أجمل

همـمت وهـمت وابـتدرنا وأسدلت وشمر مني فـارط متـمـهل

ومنه أيضا قول المثقب العبدي في قصيدته التي بدأها بالغزل قبل أن ينتقل فيها إلى مـدح النعمان:(الطويل)

فلو أنّها من قبل جادت لنا به على العهد إذ تصطادني وأصيدها

فبتّ وباتت بالتنوفة نـاقـتي وبات عليها صفنـني وقـتودها

وأغضت كما أغضيت عيني فعرست عـلى الثفنات والجران هجودهـا

فقد أدركتها المدركات فأصبحت إلى خير ما تحت السماء وفودها

إلى ملك بـذّ الملوك فـلم يـسع أفاعيله حزم المـلوك وجـودها

ومنه ما تفنن الأعشى في توظيفه لتوليد الإيقاع، كقوله:(الطويل)[98]

- وإني امرؤ قد بات همي قريبـتي تـأوبـي عـند الفـراش تأوبا

- سأوصي بصيرا إن دنوت من البلى وصاة امرئ قاسى الأمور وجربا

بـأن لا تبغ الود من مـتـباعد و لا تنأ عن ذي بغضة إن تقربا

فإن القـريب من يـقرب نفسـه لعـمر أبيك الخير لا من تنسـبا

ويحـطِم بظلم لا يزال يـرى له مصارع مظلوم مجرا ومسـحبا

وتدمن منه الصالحات وإن يسيء يكن في ما أساء النار في رأس كبكبا

فأبلغ بني سعـد بن قيـس بأنني عـتبت فـلما لم أجد لي معـتبا

صرمت ولم أصرمكم وكصارم أخٌ قد طـوى كشـحا وأب ليذهبا

إلى معشر لا يعرف الود بينـهم ولا النـسب المعـروف ألا تنسبا

أراني لدن أن غاب قومي كأنـما يـراني فيهم طالب الحق أرنـبا

ومنه قول السموأل:(الكامل)[99]

أسلم سلمت ولا سليم على البلى فني الرجال ذوو القوى ففنيت

كيف السلامة إن أردت سلامة والموت يطلبني ولسـت أفوت

وأقيل حيث أرى فلا أخفى له ويـرى فلا يعيا بحيث أبـيت

ميتا خلقت ولم أكن من قبلـها شيئا يموت فمتّ حيث حيـيت

98- الأعشى، ديوانه، ص 9 وما بعدها.

99-السموأل، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، 1982، ص 83.

وأموت أخرى بعدها ولأعلمن إن كان ينفعن أنـني سأمـوت

ومنه قول النابغة الذبياني في اعتذاره للنعمان:(الطويل)(100)

فبت كأن العائدات فرشنني هراسا، به يعلى فراشي ويقشب

فإن أك مظلوما فعبد ظلمته

وقوله: (الطويل)(101)

لئن كـان للقبرين قبر بجلق وقبر بصيداء الذي عند حـارب

- إذا ما غزو بالجيش حاق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصـائب

يصاحبنهم، حتى يغرن مغارهم من الضاريات بالدماء الدوارب

إذا استنزلوا عنهن للطعن، أرقلوا إلى الموت إرقال الجمال المصاعب

- يحيون بالريحان طيب حجراتهم يحيون بالريحان يوم السـباسب

تحيـيهم بيـض الـولائد بينهم وأكسية الإضريح فوق المشاجب

وقوله أيضا في معلقته:(البسيط)(102)

أمست خلاء وأمسى أهلها احتملوا أخنى عليها الذي أخنى على لـبد

مقذوفة بدخيس النحـض بازلها له صريف، صريف القعو بالمسد

- سرت عليه من الجوزاء سارية تزجي الشمال عليه جامـد الـبرد

- فمن أطاعك فانفـعه بـطاعـته كما أطاعـك وادلـله على الرشد

ومن عصـاك فعاقـبه معاقـبة تنهى الظلوم ولا تقعد على ضمد

ويبدو جليا من مظاهر توظيف هذا الأسلوب ما يشيع من التجنيس الاشتقاقي فـي توليـد الإيقاع بلجوء الشاعر إلى تكرار هذا الأسلوب في كل من الصدر والعجز في البيت كمـا نتبينه في قول الأعشى أيضا:(المتقارب)(103)

على كل حال لها حالة وكل الأجاري يجري بها

فكيف بدهر خلا ذكره وكيف لنفس بإعجابـهـا

وإذ كجـناح الغـدا ف ترنو الكعاب لإعجابها

ومنه قوله في إحدى مديحياته لقيس بن معد يكرب:(الخفيف)(104)

100- النابغة، ديوانه، صص 27، 28.

101- المصدر السابق، ص 30 وما بعدها.

102- المصدر السابق، ص10 وما بعدها.

103- الأعشى، ديوانه، ص 36.

104- المصدر السابق، ص66.

105- المصدر السابق، ص 44.

من ديار بهضب هضب القليب فاض ماء الشؤون فيض الغروب

أخـلفتـني به فتـيلة ميـعا دي، وكانت للوعد غـير كـذوب

ظبية من ظباء بطن خساف أم طفـل بالجـو غـير ربيـب

ومن ذلك قوله أيضا:(الطويل)[105]

ومـا خلت رأي السوء علّق قلبه بوهنانة قد أوهنتها سـناتهـا

رأت عجزا في الحي أسنان أمها لداتي، وشبان الرجال لداتهـا

وقوله:(الطويل)[106]

وخصم تمنى فاجتنيت به المنى وعوجاء حرف لين عذباتها

وقوله:[107]

كميت عليها حمرة فوق كمتة يكاد يفري المسك منها حماتها

ومن التكرار الذي يفيد في إيصال قوة النغمة واستمراريتها إلى السامع، تكرار لفظةٍ أو ما تولّد منها في سياق البيت الواحد، أو تناوب لفظة في سياق النظم بين عجز بيت سابق أو بيت صدر لاحق، كقول: (الطويل)[108]

لَكالثور والجني يضرب ظهره وما ذنبه أن عافت الماء مشربا

وما ذنبه إن عافت الماء باقر وما أن تعاف الماء إلا ليضـربا

-هنالك لا تجزونني عند ذاكـم ولكن سيجـزيني الإله فيـعقـبا

ثنائي عليكم بالمغيب وإنـني أراني إذا صار الولاء تَـخَـربا

أكون امرأ منكم على ما ينوبكم ولن يرني أعداؤكم قرن أغضبا

أراني وعمرا بيننا دقّ منشـم فـلم يـبق إلا أن أجـن ويكلبا

- وكنت إذا ما القرن رام ظلامتي غلقت فلم أغفر لخصمي فيدربا

- له السورة الأولى على القرن إذ غدا ولا يستطـيع القرن منه تغيـبا

علوتكم والشيب لم يعـل مفـرقي وهاديتـموني الشـعر مجـربا

وفي قصيدة أخرى يقول:(الطويل)[109]

فلـما أدركـت الحي أتلع أنّس كما أتلـعت تحت المكانس ربرب

106- المصدر السابق، ص 45.

107- المصدر السابق، ص46.

108- المصدر السابق، ص13.

109- المصدر السابق، ص 16.

110- شعراء تغلب في الجاهلية، تحقيق أيمن محمد ميدان، معهد المخطوطات العربية القاهرة 1955، ص40.

111- المجاني الحديثة، ج1، ص 368.

112- المرجع السابق، ص 362، وما بعدها.

وفي الحي من يهوى لقانا ويشتهي وآخر من أبدى العداوة مغضـب

- أتعجب أن أوفيت للجار مـرة فنحن لعمري اليوم من ذاك تعجب

فقـلت ما أوفى الرفاد لجـاره فأنجاه مما كان يخشى ويرهـب

فأعطاه حلسا غير نكس أربـه لؤاما به أوفى وقد كـاد يذهـب

تداركه في منصل الأل بعدما مضى غير أداء وقد كان يعطب

ونحن أناس عودنا عود نبعـة إذا انتـسب الحيان بكـر وتغلب

ويعقل إن نابت عليه عظيـمة إذا ما أناس موسعون تغـيـّبوا

ومنه قول الهذيل التغلبي:(الطويل) [110]

ألكني وقر لابن الغريرة عرضه إلى خالد من آل سلمى بن جندل

فما أبتغي من مالك بعـد دارم ولا أبتغي من دارم بعد نهشـل

فما أبتغي من نهشل بعد جندل إذا دعـا الـداعي لأمـر مجال

وما أبتغي في جندل بعد خـالد لطـارق لـيل أو لعـام مكـيل

ومنه قول أمية بن أبي الصلت:(الطويل)[111]

غدوتك مولودا وعلتك يافعا تُـعلّ بما أَحني عليك وتـنهل

إذا ليلة نابتك بالشكو، لم أبت لشكواك، إلا ساهرا أتـملـمل

كأني أنا المطروق، دونك بالذي طُرقت به دوني، فعيناي تهـمل

- وسميتني باسم المفـند رأيه وفي رأيك التفنيد لو كنت تعقل

وقوله:(الطويل)[112]

لك الحمد والملك والنعماء ربنا فلا شيء أعلى منك مجدا، وأمجد

عليه حجاب النور، والنور حوله وأنـهـار نـورٍ حوله تـتوقـد

فلا بصر يسمو إليه بطرفـه ودون حجاب النور خلق مـؤيـد

- فنعم العباد المصطفون لأمره ومن دونهم جـنـد كـثيف مجند

مـلائكة لا يفـترون عبـادة كـربوبة مـنهم ركـوع وسجـد

فساجدهم لا يرفع الدهر رأسه يـعـظم ربا فـوقـه ويـمـجد

وراكعهم يحنو له الدهر خاشعا يـرددد آلاء الإله ويـحـمـد

وتشغله عظمة الخالق فيهيم في ملكوته مرددا لفظ" الخالق" و"الخلق" و"المخلوق" وكذا لفظ " سبح" "يسبح" في شطر أبياته، فيقول:[113]

113- المرجع السابق، ص362.

114- شعراء النصرانية، ج1، ص340.

هو ا باري الخلق والخلق كلهم إماء له طوعا جميعا وأعبد

وأنى يكون الخلق كالخالق الذي يدوم ويبقى، والخليقة تنفـد

وليس لمخلوق من الدهر جدة ومن ذا على مر الحوادث يخلد

- تسبحه الطير الجوانح في الخفى وإذ هي في جو السماء تصعد

ومن خوف ربي، سبح الرعد فوقنا وسبحه الأشجار والوحـش أُبـد

وسبحـه النيـنان والبـحر زاخرا وما ضم من شيء، وما هو مقلد

ويكرر لفظ الدهر في القصيدة ذاتها: فيقول:

فأي فتى قبلي رأيت مخـلّـدا له في قديم الدهر ما يتودد

ومن يبتليه الدهر منه بعثـرة سيكبو لها والنائبات تـردد

فلم تسلم الدنيا وإن ظن أهلها بصحتها والدهر قد يتجدد

وهكذا قد يلجأ الشاعر الجاهلي إلى التعقيد الصوتي من خلال التكرار الذي يخـالف بـين الكلمات المكررة، أو التجنيس الاشتقاقي من بيت إلى آخر، يقول المتلمس: (الطويل)(114)

ألا إنني منهم وعرضي وعرضهـم كذي الأنف يحمي أنفه أن يكشما

لذى الحلم قبل اليوم ما تقرع العصا وما علّم الإنسـان إلا ليعـلـمـا

- وما كنت إلا مـثل قـاطع كـفـه بكف له أخرى فأصبح أجـذمـا

يـداه أصـابت هـذه حـتف هذه فلم تجد الأخرى عليها مقـدمـا

فلما استقاد الكف بالكف لم يـجـد دراكـا في أن تبـين فأحجمـا

فأطرق إطراق الشجاع، ولو يرى مساغا لنابيه الشجاع لـصمـما

وقوله: (الكامل)(115)

لبلاد قوم لا يرام هديـهـم وهدي قوم آخرين هو الردي

كطريقة بن العبد كان هديهم ضربوا قذالة رأسه بمهـنـد

وقول كعب بن سعد:(الطويل)(116)

وداع دعا: "يا من يجيب إلى الندى" فلم يستجبه عند ذاك مجيب

فقلت ادع أخرى وارفع الصوت جهرة لعل أبا المغوار منك قريب

يجـبك كمـا قـد كان يفـعل إنه بأمثاله رحب الذراع أريب

أتاك سريعا واستجاب إلى النـدى كذلك قبل اليوم كان يجيب

115- المرجع السابق، ص 341.

116- المجاني الحديثة، ج1، ص 356.

117- المرجع السابق، ص355.

118- جمهرة أشعار العرب، ص257.

وله أيضا قوله:(الطويل)[117]

تقول ابنة العبسي: قد شبت بعدنا　　وكل امرئ، بعد الشباب يشيب

وما الشيب إلا غـائب كان جائيا　　وما القول إلا مخطئ ومصيب

- تتابع أحداث تخرمـن إخـوتي　　فشيبن رأسي، والخطوب تشيب

- حليم إذا ما سورة الجهل أطلقت　　حتى الشيب للنفس اللجوج غلوب

ومن ذلك قول علقمة ذي جدن الحميري:(السريع)[118]

لكل جنب اجتنى مضطجع　　والـموت لا ينفع منه الجزع

والموت ما ليس له دافـع　　إذا حميم عن حمـيم دافـع

لو كان شيئا مفلتا حيـنَه　　أفلت منه في الجبال الصدع

- أو تبع أسعد في ملـكـه　　لا يتـبع العـالم بـل يـتبع

- ما مثـلهم في حمـيـر　　كمـثـلهـم وال، ولا متـبع

فسل جميع الناس عن حمير　　من أبصر الأقوال أو من سمع

وقد تشكل الألفاظ المكررة أو ما يشتق منها لوازم موسيقية ونغمات تسندها صيغ تتكـرر في مطالع الأبيات أو في ثناياها.

كما نلحظ ذلك في قول عدي بن زيد:[119]

وسائس أمر لم يسسه أب له　　ورائم أسباب التي لم تعود

وراجي أمور جمةّ لا ينالها　　ستشعبه عنها شعوب لمـلحد

ووارث مجد لم ينله وماجد　　أصاب بمجد طارف غير متلد

نلاحظ اسم الفاعل: "سائس" " راجي" "وارث" في أبيات متتالية، وقد أضيف لاسم الفاعل" سائس" لفظ "أمر" وأضيف لاسم الفاعل " راجي" لفظ "أمور" التي هي جمع "أمر" في البيت السابق ثم تلا اسم الفاعل "سائس" الفعل " يسسه"، كما تلا الفعل"ستشعبه" لفظ "شعوب".

وأضيف لاسم الفاعل "وارث" لفظ "مجد" الذي تلاه لفظ "ماجد" في الشطر نفسه وأعقب في الشطر الثاني بلفظ "مجد".

ينضاف إلى هذا ما نجده من تكرار لفظ بعينه في الشطر الواحد أو في الشطرين أو مـا يشتق من اللفظ أو ما يصرف من الفعل، كقوله:

فلا تقعدن عن سعي ما قد ورثته　　وما استطعت من خير لنفسك فازدد

إذا ما رأيت الشر يبـعـث أهـله　　وقام بناة الشـر بالشـر فاقـعـد

119- شعراء النصرانية، ص 466.

120- المرجع السابق، ص 466، وانظر جمهرة أشعار العرب، ص180.

إذ نجد الفعل المضارع المسبوق ب "لا " الناهية "فلا تقعدن" في مستهل البيت يتلوه فعـل الأمر "فاقعد" في آخر عجز البيت الثاني من البيت الذي يليه.

ونلاحظ في هذا البيت لفظ "الشر" في الشطر الأول يتكرر في الشطر الثاني كمضاف إليه أو اسم مجرور في الشطر الثاني "الشر بالشر".

ونظير هذا التكرار نجده في الأبيات الآتية في قول عدي بن زيد أيضا:(الطويل)[120]

وبالعدل فانطق إن نطقت ولا تلم وذا الذم فاذممه وذا الحمد فاحمد

ولا تَلْح إلا مـن ألام ولا تـلـم وبالبذل من شكوى صديقك فاقتد

عن المرء لا تسأل وسل عن قرينه فكـل قرين بالمقارن يقـتـدي

- عسى سائل ذو حاجة إن منعته من اليوم سؤلا أن يسير في غد

وفي الخلق إذلال لمن كان باخلا ضنينا ومن يبخل يذل ويزهـد

وللبخلة الأولى لمن كان باخـلا اعف ومـن يبخل يلم ويزهـد

إذا مـا تكرهت الخليقة لامرئ فلا تغشها، واخلد سواها بمخلد

ومن لم يكن ذا ناصر عند حقّه يغلّب عليه ذو النصير ويضهد

وكثيرا ما يأتي الشاعر بما يشبه التجنيس ويردفه بتكرار حرف متوفر في هذا التجنـيس، مما يجعل للبيت نغمة إيقاعية معينة كحرف القاف في قول الأعشى:(مجزوء الكامل)[121]

قالت قضيت قضية عدلا لنا يرضى بها

* ومنه حرف السين في التجنيس بين لفظتي "سحا" و"ساحية" وتكراره في لفظة "سـاعة" مما يولد موسيقى داخلية في قوله:[122]

سحا وساحية وعمـ ما ساعة ذلقت ضبابة

* ومن ذلك حرف "الفاء" في قول علقمة الفحل: (الطويل)[123]

فقلت لها: فيئي! فما يسـتـفزني ذوات العيون والبنان المخضب

ففاءت كما فاءت من الأدم مغزل ببيشة، ترعى في أراك وحلّب

* ومنه حرف "الميم" في قوله أيضا:[124]

ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه أنى توجه والمحروم محروم

121- الأعشى، ديوانه، ص26.

122- المصدر السابق، ص32.

123- المجاني الحديثة، ج1، ص182.

124- المرجع السابق، ص178.

125- جمهرة أشعار العرب، ص198.

126- المصدر السابق، ص162.

127- المصدر السابق، ص165.

* أو حرف "الفاء" في مثل قول المسيب بن علّس:[125]

فلأشكرن فضول نعمته   حتى أموت وفضله المفضل

* أو حرف "العين" في قول عنترة:[126]

علقتها عرضا وأقتل قومها   زعما لعمر أبيك ليس بمزعم

* أو حرف "الميم" في قول عنترة أيضا:(الكامل)[127]

فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل   مر مذاقته كطعم العلقم

* أو حرف " الباء" في قول عبيد بن الأبرص:(مخلع البسيط)[128]

وكل ذي غيبة يؤوب   وغائب الموت لا يؤوب

* أو حرف "الميم" في قول بشر بن أبي حازم:(الكامل)[129]

فدهمنهم دهما بكلّ طمرة   ومقطع حلق الرحالة مرجم

* أو حرف "الغين" في قول دريد بن الصمة: (الطويل)[130]

وهل أنا إلا من غزية إن غوت   غويت وإن ترشد غزية أرشد

* أو حرف "الحاء" الذي مهد له الشاعر بذكره في كلمات ليعقبه ببيت آخر يشتمل على الحرف ذاته في ما يشبه التجنيس، وذلك كقول المهلهل بن ربيعة:(السريع)[131]

إن نحن لم نثار به فاشحذوا   شفاركم منا لحز الحلوق

ذبحا كذبح الشاة لا يتقي   ذابحها إلا بشخب العروق

1-5- تكرار الحروف: وقد تتوفر الإيقاعات الصوتية عن طريق تكرار حروف بعينها في البيت الشعري الواحد، وقد يكون ذلك بحروف من جنس حرف الروي، أو من حروف متكررة تخالفه. وهذا من بين ما حرص الشاعر الجاهلي على توفيره في أشعاره.

فمن تكرار الحروف التي تطّرد في أغلب أبيات القصيدة وتتفق مع حرف الروي في قول الأعشى، تكريره حرف "الباء" الذي يعد مفتاحا صوتيا لقصيدته التي جاء فيها:(الطويل)[132]

كفى بالذي تولينه لو تجنبا   شفاء لسقم، بعدما عاد أشيبا

على أنها كانت تأول حبها   تأول ربعِي السقاب، فأصبحا

وإني امرؤ قد بات همي قريبتي   تأوبني عند الفراش تأوبا

128- المصدر السابق، ص 174.

129- المصدر السابق، ص 184.

130- المصدر السابق، ص 212.

131- المصدر السابق، ص 209.

132- الأعشى، ديوانه، ص9 وما بعدها.

سأوصي بصيرا إن دنوت من البلى وصاة امرئ قاسى الأمور وجربا

بأن لا تبغّ الـود من متباعـد ولا تنأ عن ذي بغضة إن تقربا

فإن القريب من يقرب نفـسه لـعمر أبيك الخير لا من تنسبا

- فـأبلغ بني سعد قيس بأنـني عتـبت فلـما لم أجد لي معتبا

- إلى معشر لا يعرف الود بينهم ولا النسب المعروف ألا تنسبا

- ورب بقيع لو هتفت بجوه أتاني كريم ينفض الرأس مغضبا

- أراني وعمرا بيننا دقّ منشم فلم يبق إلا أن أجـن ويكـلـبا

وفي قصيدة أخرى له يقول:(الطويل)[133]

تصابيت أم باتت بعقلك زينب وقـد جعل الود الذي كان يذهب

وشاقتك أظعان لزينب غـدوة تحملن حتى كادت الشمس تغرب

فلما استقلت قلت نخل ابن يامن أهـن أم اللاتي تـربت يـتـرب

طريق وجـبار رواء أصـوله عـلـيه أبابيل مـن الطير تنعب

علون بأنماط عتاق وعـقـمة جوانبها لونـان ورد ومـشـرب

طلبتهم تطوي بي البيد جسرة شـويقـئة النابين وجـناء دعلب

مضبرة حرف كأن قـتـودها تصمنها من حمر بيان أحـقـب

ولم تخل الأبيات السابقة من تكرار حروف أخرى أظهرت مهارة الأعشى فـي توزيـع التكرار الصوتي، مما حقق تلوينا يعتبر نمطا من أنماط الإيقاع في الأبيات، فإلى جانـب تكرار حرف "الباء" الذي شاكل بينه وبين الروي، هناك حروف تكررت فـي الأبيـات كتكرار حرف "التاء" في الأبيات: الأول والثاني والثالث والسادس والسابع وتكرار حرف "الطاء" في البيت الرابع والسادس، وتكرار حرف "الحاء" في البيت السابع، وتكرار "العين" في البيت الخامس، وتكرار "اللام" في جل الأبيات.

ومن تكرار حرف "البـاء" الـذي يـشاكل الـروي، أيـضا قـول محمـد بـن كعـب الغنوي:(الطويل)[134]

تقول ابنة العبسي: قد شبت بعدنا وكل امرئ بعد الشباب يشـيب

ومـا الشيب إلا غائب كان جائيا وما القول إلا مخطئ ومصيب

تقول سليمى: ما لجسمك شاحـبا كأنك يحميك الشراب طـبـيب

فقلت، ولم أعي الجواب ولم أبح وللدهر في الصم الصلاب نصيب

133- المصدر السابق، ص15.

134- جمهرة أشعار العرب، ص 249.

تتابع أحداثٌ تخـرمن إخـوتي فشيبن رأسي، والخطوب تشيب

- حبيب إلى الزوار عشيان بيـته جميل المحيا، شب وهو أديـب

كأن بيوت الحي ما لم يكن بهـا بسابس عـنـد الـنداء مجيب

- يجـيـبك كما قـد يفعل إنـه بأمثالها رحب الـذراع أريـب

- كأن أبا المغوار لم يوف مرقبا إذا ربا القوم الغـزاة رقـيب

- فإن غاب منهم غائب أو تخاذلوا كفى ذاك منهم، والجناب خصيب

* وحرف "التاء" مفتاح قصيدة لامرئ القيس:(الطويل)[135]

عشيت ديار الحي بالبكرات فـعـارمة فـبرقة العـيرات

فعول فحليت فأكناف منعج إلى عاقل فالحب ذي الأمرات

ظللت ردائي فوق رأسي قاعدا أعـد الحصى ما تنقضي عبراتي

أعنّي على التهمام والذاكـرات يبـتن على ذي الهم معـتـكرات

بليل التمام أو وصـلان بمثـله مـقـايسـة أيـامهـا نـكرات

-عنيف بتجميع الضـرائر فاحش شتـيم كـذلق الـزج ذي ذمرات

-تلات الحصى لنا بسـمر رزينة مـوازن لا كـرم ولا مـعـرات

وعنس كألواح الإران نسأتـها على لاحب كالبرد ذي الحـبرات

وأبيض كالمخراق بليت حـده وهبته في السـاق والـقـصرات

* وحرف " الدال" مفتاح معلقة طرفة: (الطويل)[136]

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

والتي جاء فيها:

وفي الحي أحوى ينفض المرد شادن مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد

ووجه كأن الشمس حـلت رداءها عليه نـقي اللون لم يتجـدد

وفي وصفه للناقة يقول:

جمالية وجناء تردي كـأنهـا سفـنجة تـبري لأزعر أربد

صهابية العثنون موحدة القـرا بعـيدة وخد الرجل موارة اليد

أمرت يداها فتل شزر وأجنحت لها عضـداها في سقيف مسند

جنوح دفاق عندل ثم أفـرغت لها كتفاها في معالى مصـعد

وأتلع نهـاض إذا صعـدت به كسكان بوصي بدجلة مصعـد

135- امرؤ القيس، ديوانه، ص50 وما بعدها.

136- طرفة، ديوانه، ص19 وما بعدها.

وخد كقرطاس الشآمي ومشفـر كسبت اليماني، قده لم يجـرد

- ندمـاي بيض كالنجوم وقـينة تروح علينا بين برد ومجسـد

إلى أن يصل إلى الفخر بمزاياه فيقول:

- وإن أدع للجلّى أكن من حمـاتها وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد

- بلا حدث أحـدثته، وكمحـدث هجائي وقذفي بالشكاة ومطردي

- إذا ابتدر القوم السلاح وجدتني منيعا، إذا بلت بقـائمه يـدي

* ومنه "الدال" أيضا مفتاح لقصيدة الأسود بن يعفر: (الكامل)[137]

نام الخلي، وما أحس رقادي والهـم محتـضر لدى وسادي

ماذا أؤمل بعد آل محـرق تركوا منازلـهم، وبعـد إيـاد

أهل الخورنق، والسدير وبارق والقصر ذي الشرفات من سنداد

في آل غرف لو بغيت لي الأسى لـوجـدت فيهم أسـوة العداد

ما بعـد زيد في فتاة فـرقوا قـتـلا ونفيا بعد حسن تآدي

والبيض تمشي كالبدور، وكالدمى ونـواعم يمشـيـن بالأرفـاد

بـمـشمر عـتِدٍ جهيز شده قيد الأوابد والـرهان جـواد

يشوي لنا الوحد المدل بحضرة بشـريح بين الشـد والإيـراد

نجد تكرارا صوتيا لحروف أخرى في الأبيات السابقة كتكرار حرف "الـلام" فـي جـلّ الأبيات، وتكرار حرف "الميم" في البيتين الأول والثاني وحرف "القاف" في البيتين الثالث والخامس، وتكرار حرف "الفاء" في البيتين الرابع والخامس وحرف "الشين" فـي البيـت السابع.

ومنه ما ورد في قصيدة لحسان بن ثابت:(الطويل)[138]

وإن نـالني مـال كثير أجد به وإن يهتصر عودي على الجهد يحمد

- وأعمل ذات اللوث حتى أردها مـبـددة أحـلاسها لـم تـشـدد

ترى أثر الأنساغ فيها، كأنها مـوارد مـاء، ملتـقاها بفـدفـد

أكلفها أن تـدلج الليـل كله تروح إلى دار ابن سلمى وتغتدي

فألفيته فيضا كثيرا فصـوله جوادا متى يذكر له الحمد يـزدد

وإني ليدعوني الندى فأجيـبه وأضرب بيض العارض المتوقـد

- فقد ذاقت الأوس القتال وطردت وأنت لدى الكنّات في كلّ مطـرد

137- المجاني، ج1، ص 249 وما بعدها.

138- جمهرة أشعار العرب، صص 221، 222.

نفتكم عن العلياء أم ذميـمة وزند متى تقدح به النار يصـلد

* وحرف "الراء" مفتاح إحدى قصائد امرئ القيس:(الطويل)[139]

سما بك شوق بعدما كان أقصرا وحلّت سليمى بطن قو فعرعرا

كنانيةّ بانت وفي الصدر ودها مجاورة غسا والحي بعـمرا

- سوامق جبار أثيث فـروعـه وعالين قنوانا من البسر أحمر

حمته بنو الربداء واغتم زهره وأكـمامه حتى إذا ما تصهرا

- وريح سنا في حقّه حمـيرية تخُص بمفروك من المسك أذفرا

علقن برهن من حبيب به ادعت سليمى فامسى حبلها قد تبتّـرا

وكان لها في سالف الدهر خلة يسارق بالطرف الخباء المسترا

إذا نال منها نظرة ريع قلـبـه كما ذعرت كأس الصبوح المخمرا

نزيف إذا قامت لوجه تمايلت تراشي الفؤاد الرخص إلا تخثرا

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيـقـن أنا لاحقان بقيصرا

ومنه مفتاح قصيدة للنابغة ورد فيها:(البسيط)[140]

ودع أمامة والتوديع تعـذيـر وما وداعك من قفّت به العير

وما رأيتك إلا نظرة عرضت يوم النمارة، والمأمور مأمور

هل تبلغينهم حرف مصرمة أجد القفار وإدلاج وتهجـير

قد عريت نصف حول أشهرا جددا يسقي على رحلها بالحيرة المور

ليست ترى حولها إلفا وراكبها نشوان، في جوة الباغوث مخمور

تلقي الأوزين، في أكناف دارتها بيضا، وبين يديها التبن منشور

لولا الهمام الذي ترجى نوافله لقال راكبها في عصبة سـيروا

أصاخ من نبأة، أصغى لها أذنا صماخها بدخيس الروق مستور

من حس أطلس، تسعى تحته شرع كـأن أحـناكها السفلى مآشير

يقـول راكـبها الجـني مرتفقا هـذا لكن، ولحو الشاة محجور

* وحرف "السين" مفتاح إحدى مقطوعات عنترة:(الطويل)[141]

إذا اشتغلت أهل البطانة في الكأس أو اغتبقوها بين قس وشماس

جعلت منامي تحت ظل عجاجة وكأس مدامي قحف جمجمة الرأس

139- امرؤ القيس، ديوانه، ص 59.

140- النابغة، ديوانه، ص 49.

141- عنترة، ديوانه، ص 160.

142- المجاني الحديثة، ج1، ص 189.

وصوت حسامي مطربي وبريقه | إذا اسود وجه الأفق بالنقع مقباسي
وإن دمدمت أسد الشرى وتلاحمت | أفـرقها والطعن يسبق أنفاسي
فسيري مسير الأمن يا ابنة مالك | ولا تجنحي بعد الرجاء إلى اليأس
فلو لاح لي شخص الحمام لقيته | بقلب شديد البأس كالجبل الراسي

* وحرف "السين" أيضا مفتاح لإحدى قصائد المتلمس:(البسيط)[142]

يـا آل بـكـر، ألا أمـكـم | طـال الـثواء، وثـوب العجز ملبوس
أغنيت شاتي، فأغنوا اليوم تيسكم | واستحمقوا في مراس الحرب، أو كيسوا
- كانوا كسامة، إذ شغف مـنازله | ثـم اسـتـمرت به الـبزل القـناعيس
وقـد ألاح سهيل، بعدما هجعوا | كـأنه ضـرم بـالكـف مـقـبـوس
- حنت إلى نخلة القصوى، فقلت لها: | بـسـْل عـلـيك ألا تـلك الدهاريس
لن تـسلكي سـبل الـبوباة منجدة | ما عاش عمرو، وما عمرت قـابوس
- أودى بهم من يراديني وأعـلـمهم | جود الأكف إذا ما استعـسر البـوس
- لم تدر بصرى بما آليت من قسم | ولا دمـشـق إذا ديـس الكـداديس
- كم دون أسماء من مستعمل قذف | ومن فـلاة بها تسـتودع العـيـس
ومن ذرى عـلـم نـاء مسافته | كـأنه في حـباب المـاء مـغموس

* والعين مفتاح لقصيدة النابغة التي مطلعها: (الطويل)[143]

عفا ذو حساً من فرتني، فالفوارع | فجـنـبا أريـك فالتـلاع الدوافع

وجاء فيها:

وعيد أبي قابوس في غير كـنـهه | أتاني، ودوني راكس فالضواجع
أتـاني أبـيت اللـعن أنك لـمتني | وتلك التي تستك منها المسامع
لعمري، وما عمري عـلي بهـيّن | لقـد نطقت بطلا علي الأقارع
أقارع عوف، لا أحاول غـيـرها | وجوه قرود، تبتغي من تجادع
أتاك امرؤ مستبطـن لي بغـضة | له من عدو، مثل ذلك سـافع
- أتـوعد عـبـدا لم يخـنك أمانة | وتترك عبدا ظـالما وهو ظالع
وأنت ربيع ينعش الناس سـيـبه | وسيف أعيرته المنـية قاطـع
أبـى ا إلا عـدلـه ووفـاءه | فلا النكر معروف، ولا العرف ضائع

* وحرف "القاف" مفتاح قصيدة لزهير جاء فيها: (البسيط)[144]

إن الخلـيط أجد البـين فانفـرقا | وعلـق القلب من أسماء ما علقا

143- النابغة، ديوانه، ص52 وما بعدها.

144- زهير، ديوانه، ص39 وما بعدها.

وفارقـتك برهن لا فـكـاك له يوم الوداع، فأمسى الرهن قد غلقا

- قامت تراءى بذي ضال لتحزنني ولا محالة أن يشـتاق من عشـقا

- كأن ريقتها بعدى الكرى اغتبقت من طيب الراح لما يعد أن عتُقـا

شج السقاة على ناجودها شَـبِما من ماء لينة لا طـرقا ولا رنقـا

ما زلت أرمقهم حتى إذا هبطت أيدي الركاب بهم من راكس فلقـا

- كأن عيني في غـربي مقتـلة من النواضح تسـقي جنة سحقا

تمطو الرشاء فتجري في ثنايتها من المحـالة ثقـبا رائـدا قـلقا

- وخلفها سائق يحدو إذا خشـيت منه اللحاق تمد الصـلب والعـنقا

وقابـلٌ يتـغنى كـلما قـدرت على العراق يداه قـائـما دفـقـا

القائد الخيل منكـوبا دوابـرها قـد أحكمت حـكمات القد والأبقا

إن تلق يومـا على علاته هرما تـلق السماحة منه والندى خلقـا

* وحرف "اللام" هو المفتاح الصوتي لقصيدة امرئ القيس التي جـاء فيهـا: (مجـزوء الكامل)(145)

حي الحمول بجانب العزل إذ لا يلازم شكلها شكلي

لا أستفيد لمن دعا لصـبا قسرا ولا أصـطاد بالختل

- يدعى صقيلا وهو ليس له عهد بتمويـه و لا صقـل

عفت الديار فما بها أهـلي ولوت شمـوس بشاشة البذل

فـلـها مقـلادها ومقلـتها ولها عليه سـراوة الفصـل

أقبلت مقتصدا وراجعـني حلمي وسدد للنـدى فعـلي

وا أنجح ما طلـبت به والبر خير حقيـبة الرحـل

إني لأصرم من يصارمني وأجد وصل من ابتغى وصلي

- حلو إذا ما جئت قـال ألا في الرحب أنت ومنزل السهل

وفي قصيدة أخرى يقول: (الكامل)(146)

تنكرت ليلى عن الوصل ونأت ورث معاقد الحبل

ولووا متاعهم وقد سئلوا بذل المتاع قَضن بالبذل

ونحت له عن أزر تألبه قاق فراغ معابل طحل

وافت بأصلات غير أكاف محـ روم البهاء وقلة الأسل

145- امرؤ القيس، ديوانه، ص 129 وما بعدها.

146- المصدر السابق، صص 132، 133.

147- زهير، ديوانه، ص55 وما بعدها.

يا هل أتاك وقد يحدث ذو الـ ود القـديم مسمة الدخل
إني لعمري ما انتميت فلم أعدل إلى بدل ولا مثل
لأخ رضيت به وشارك في الـ أنساب والأصهار والفضل
ولمثل أسباب علـقـت بها يمنعن من قلق ومن أزل
لما سما من بين أقران فالـ أحبال قلت فداؤه أهـلي
هـم سيبـلـغة الـتمام فذا ظني به سينال أو يـبلي

* وحرف اللام أيضا مفتاح قصيدة لزهير يقول فيها: (البسيط)[147]

أبلغ لديك بني الصـيـداء كلهم أن يسارا أتـانا غير معـلول
ولا مهان ولكن عندي ذي كرم وفي حـبال وفي غير مجهول
وبالفوارس من ورقاء قد علموا فرسان صدق على جرد أبابيل
في حومة الموت إذ ثابت حلائبهم لا مفرقين ولا عزل ولا مـيل

وفي قصيدة أخرى يقول:(الطويل)[148]

صحا القلب عن سلمى وقد كان لا يسلو وأقفر من سلمى التعانـيق فالنـقل
وقـد كـنـت من سلمى سنين ثمانينا على صير أمر بما يمر وما يحلو
وكـلّ مـحـب أحـدث النأي عنده سلو فؤاد غير حـبك ما يسـلو
تـأوبـنـي ذكـر الأحـبـة بعدما هجعت ودوني قُلّة الحزن فالرمل
فـأقـسمت جهدا بالمنازل من منى وما سحقت فيه المقـادم والقمل
لأرتـحـلن بالـفـجر ثم لأدأبـن إلى الليل إلا أن يعرجني طـفل
إلى معشر لم يـورث اللؤم جـدهم أصاغرهم وكل فـحـل له نجل
إذا فزعوا طـاروا إلى مستغيـثهم أطوال الرماح لا ضعاف ولا عزل
يخَـيـل عـلـيها جـنة عبقرية جديرون يوما أن ينالوا فيستعـلوا
عـلـيها أسـود ضاريات لبوسهم سـوابغ بـيض لا تخـرقها النبل
ولست بـلاقٍ بالحـجـاز مجاورا ولا سـفـرا إلا له منـهم حـمل
فرحت بما خـبرت عن سيـّدكم وكانا امرأين كل أمـرهما يعـلو
رأى ا بالإحـسان ما فعلا بكـم فأبـلاهما خيـر البلاء الذي يبلو

*و"اللام" أيضا في قصيدة للنابغة الذبياني:(الوافر)[149]

أمن ظلامة الدمن البوالي بمرقص الجبى إلى وعـال
تأبد لا ترى إلا صـورا بمرقوم عليه العهـد خـال

148- المصدر السابق، ص58 وما بعدها.

149- النابغة، ديوانه، ص59.

نهضت إلى عذافرة صموت مذكرة تجـل عن الكـلام

فداء لامـرئ سـارت إليه بعذرة ربـها عمي وخالي

ومن يغرف من النعمان سجلا فليس كمن يتيه في الضلال

فـلا عـمر الذي أثني عليه وما رفع الحجيـج إلى الأل

له بحر يقمـص بالعـدولي وبالحلج المحمـلة الثقـال

ومنه قول السموأل:(الطويل)[150]

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضـه فكل رداء يرتـديه جمـيل

وإن هو لم يحمل على النفس ضيمها فليس إلى حسن الثناء سبيل

تعـيرنـا أنـا قـلـيل عـديـدنـا فقلت لها: إن الكرام قلـيل

وما قـلّ مـن كـانت بقـاياه مثلـنا شباب تسامى للعلى وكهول

وما ضرنا أنّـا قـلـيـل وجـارنـا عزيز وجار الأكثرين ذليل

لـنـا جـبـل يحـتـله مـن نجيره منيع يرد الطرف وهو كليل

رسـا أصـله تحـت الثرى وسما به إلى النجم فرع لا ينال طويل

وإنا لقـوم لا نـرى القـتـل سـبة إذا ما رأته عامر وسـلـول

ونـنكر إن شـئنا على الناس قولهم ولا ينكرون القول حين نقول

إذا سـيـد مـنا خـلا، قام سيد قؤول لما قال الكرام فعـول

سلي إن جهـلت الناس عنّا وعنهم فليس سواء عـالم وجهـول

* وحرف "الميم" هو المفتاح الصوتي الذي يتكرر في قصيدة علقمة الفحـل التـي جـاء فيها:(البسيط)[151]

هل ما علمت وما استودعت مكتوم أم حبلها إذ نأتك اليوم معصوم

أم هل كبير بكى لم يقـض عـبرته إثر الأحبة يوم البين مـشكوم

لم أدر بالبـين حتى أزمـعوا ظعنا كل الجمال قبيل الصبح مزموم

رد الإماء جـمال الحي فاحـتملوا فكـلـهـا بالـتزيـديات معكوم

عقلا ورقـما تظـل الطير تتبعه كأنه من دم الأجواف مدمـوم

يحملن أترجة نـضح العبـير بها كأن تطيابها في الأنف مـشموم

كـأن فـارة مـسك في مفارقها للباسط المتعاطي، وهو مـزكوم

فالعين مني كأن غرب تحـط به دهماء حاركـها بالقتب محروم

150- السموأل، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، 1982، ص 90 وما بعدها.

151- المجاني الحديثة، ج1، ص 175 وما بعدها.

- بمثلها تقطع الموماة عن عرض ... إذا تبغم، في ظلمائه البوم
تلاحظ السوط شزرا وهي ضامزة ... كما توجس طاوي الكشح موشوم
والجود نافية للمال مهلكة ... والبخل مبق لأهليه ومذموم
ومطعم الغنم، يوم الغنم، مطعمه ... أنّى توجه، والمحروم محروم
ومن تعرض للغربان يزجرها ... على سلامته، لا مشؤوم
وكل حصن وإن طالت إقامته ... على دعائمه، لا بد مهدوم
قد أشهد الشّرب فيهم مزهر رنم ... والقوم تصرعهم صهباء خرطوم

فبالإضافة إلى تكرار حرف الميم في الأبيات السابقة، نجد تكرارا لحروف أخرى، كتكرار حرف "التاء" في البيت الأول، وتكرار حرفي "الباء" و"الراء" في البيت الثاني وتكرار"الباء" و"الزاي" في البيت الثالث، ونجد تماثلا بين " الحي واحتملوا" في البيت الرابع، وتكرار حرف "السين" في البيت السابع، وتكرار حرف "الحاء" في البيت الثامن، وتكرار حرفي " السين والشين" في البيت العاشر، وتكرار حرف "اللام" في البيتين التاسع والحادي عشر،... وكذا تكرار ألفاظ: "مطعم، مطعمة، الغنم، الغنم، والمحروم، محروم" في البيت الثاني عشر وهكذا...

ومن تكرار حرف "الميم" الذي يشاكل روي القصيدة أو مفتاحها، ما نجده في معلقة زهير بن أبي سلمى:(الطويل)[152]

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم ... بحومانة الدراج فالمتثلم
ودار لها بالرقمتين كأنها ... مراجيع وشم في نواشر معصم
بها العين والآرام يمشين خلفة ... وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم
أثافي سفعا في معرس مرجل ... ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم
فلما عرفت الدار قلت لربعها ... ألا أنعم صباحا أيها الربع واسلم
تبصر خليلي هل ترى من ظعائن ... تحملن بالعلياء من فوق جرثم
جعلن القنان عن يمين وحزنه ... وكم بالقنان من محل ومحرم
علون بأنماط عتاق وكلّه ... ورادٍ حواشيها مشاكهة الدم
- وفيهن ملهى للطيف ومنظر ... أنيق لعين الناظر المتوسم
فلما وردن الماء زرقا جمامة ... وضعن عصي الحاضر المتخيم
- يمينا لنعم السيدين وجدتما ... على كل حال من سحيل ومبرم
تداركتما عبسا وذبيان بعدما ... تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم

ومنه أيضا ما ورد في قصيدة لامرئ القيس:(الكامل)[153]

152- زهير، ديوانه، ص 74 وما بعدها، وانظر: د. إبراهيم عبد الرحمن محمد ، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1981، ص51.

لـمن الديـار غشيـتها بسحام فعما يتين فهضب ذي إقـدام
فصفا الأطيط فصاحتين فغاضر تكشي النعاج بها مـع الأرام
عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكي الديار كما بكى ابن حذام
دار لهم إذ هـم لأهلك جـيرة إذ تسـتبـيك بـواضح بـسام
أزمـان فـوها كـلما نبهـتها كالمسك بات وظل فـيه الفـدام
أو ما ترى أظعانهن بـواكـرا كالنخل من شوكان حين صرام
- أنف كلون دم الغزال معتـق من خمر عانة أو كروم شـبام
وكأن شاربها أصاب لسـانه مـوم يخـالط جسـمه بسقام
ومجدة نسـاتها فتكـمـشت رتك النعامة في طريق حـام
- فكأنما بدر ووصـل كتـيفة وكـأنـما مـن عـاقل أرمام
وأنا المنبه بعدما قـد نومـوا وأنا المـعالن صـفحة الـنوام

فبالإضافة إلى تكرار حرف "الميم" في أبيات امرئ القيس، نجد تكرار حرف الفاء وتكرار حرفي العين والكاف في البيت الثالث، وحرفي "الهـاء" و"التـاء" فـي البيـت الرابـع. وحرف"الهاء" في البيت الخامس وحرف "الراء "في البيت السادس، وحرف" النـون" فـي البيت السابع، وحرف "السين " في البيت الثامن.

ومنه حرف "الميم" أيضا مفتاح معلقة عنترة بن شداد:(الكامل)[154]

هل غادر الشعراء من مـتردم أم هل عرفت الدار بعد توهم
- إن كنت قد أزمعت الفراق فإنما زمـت ركـابكم بليل مظلم
- أثني علي بما علـمت فإنـني سـمـح مخالقتي إذا لم أظلم
وإذا ظلمت فإن ظلمي باسـل مـر مـذاقـته كطعم العلقم
ولقد شربت من المدامة بعدما ركد الهواجر بالمشوف المعلم
فإذا شربت فـإنني مستهـلك مالي وعرضي وافر لـم يكلم
وإذا صحوت فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائلي وتكـرمي
- هلا سألت الخـيل يا ابـنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلـمي
- يخبرك من شهـد الوقـيعة أنني أغشى الوغى وأعف عند المغنم
- ومـدجـج كـره الكـماة نزاله لا ممعن هـربا ولا مستـسلم
فشككت بالرمـح الأصم ثـيابه ليس الكريم على القنا بمحـرم

153- امرؤ القيس، ديوانه، ص 155 وما بعدها.

154- عنترة، ديوانه، ص 15 وما بعدها.

فطعنـته بالـرمح ثم عـلوته بمهند صافي الحـديدة مخـدم

وحرف النون مفتاح لمجمهرة أمية بن الصلت التي مطلعها:(الكامل)[155]

عرفت الدار قد أقوت سنينا لزينب إذ تحل بها قطينا

ومن أبياتها التي كرر فيها حرف النون مشاكلا بينه وبين الروي والتنوين:

فـإمـا تسـألي عني لبينى وعن نسبي أخبرك اليقـينا

ثـقي أني النبـيه أبا وأما وأجدادا سموا في الأقدمينا

ورثنا المجد عن كبر نـزار فأورثـنا مآثـرنا البنـينا

- تخبرك القبائل من مـعـد إذا عـدوا سـعاية أولينـا

بأنا النـازلون بكـل ثغر وأنا الضاربون إذا التقـينا

وأنا الحاملون، إذا أناخت خطوب في العشيرة تبتلـينا

وأنا الرافعون على معـد أكفا في المكارم مـا بقينا

ومن ذلك قصيدة زهير التي مطلعها:(الطويل)[156]

ألا أبلغ لديك بني تميم وقد يأتيك بالخبر الظنون

وقد جاء فيها:

بأن بيوتنا بمحلّ حـجر بكل قـرارة منـها نكـون

إلى قلهى تكون الدار منا إلى أكنـاف دومة فالحجون

بأودية أسـافلهن روض وأعلاها إذا خفنا حصـون

نَحلّ بسـهلها إذا فزعنا جرى منهن بالأصلاء عون

وكـل طوالة وأقب نهد مراكلها من التعداء جـون

تضمـر بالأصائل كل يوم تسن على سنابكها القرون

وكانت تشتكي الأضغان منها اللجون الخب واللج الحرون

وحرف" الهمزة" مفتاح قصيدته التي مطلعها:

عفا من آل فاطمة الجواء فيمن فالقوادم فالحساء

فلما أن تحمـل آل لـيلى جرت بيني وبينهم ظباء

جرت سنحا فقلت لها أجيزي نوى مشمولة فمتى اللقاء[157]

تحمـل أهلها منها فبانـوا على آثار من ذهب العفاء

155- جمهرة أشعار العرب، ص185 وما بعدها.

156- زهير، ديوانه، ص101 وما بعدها.

157- السنح: الواحد السانح، أي ما ولى ميامنه فلم يمكن رميه.

158- السحيل: صوت الحمار، وبه سمي مسحلا. الإحساء: الواحد: حسي: موضع فيه الماء. يمؤود: موضع.

كأن أوابد الثيران فـيهـا هجائن في مغاينها الطلاء

فأما ما فويق العقـد منـها فمن أدماء مرتعها الخلاء

- فأوردها حياض صنيبعات فألفاهن لـيس بهن مـاء

فشج بها الأماعز فهي تهوي هوي الدلو أسلمها الرشاء

فليس لحاقه كلحـاق إلـف ولا كنـجائها مـنه نجاء

كأن سحيله في كـل فـجر على أحساء يمؤودٍ دعاء(158)

فآض كأنه رجـل سلـيب عـلى علياء ليس له رداء

فبالإضافة إلى تكرار حرف الهمزة في الأبيات السابقة التي شاكل فيها الروي، نجد تكرار حروف أخرى في الأبيات، كتكرار "الميم" في الأبيات: الأول والثاني والثالـث والرابـع والخامس والسابع والثامن والعاشر.

وتكرار "اللام" في الأبيات: الأول والثاني والثالث والرابع والسادس والثامن والتاسع.

وتكرار حرف "الهاء" في الأبيـات: الرابـع والخـامس والـسادس والـسابع والثـامن.

وتكرار"السين" في الأبيات العاشر والحادي عشر.

كما نجد تكرارا للفظ (تحمل) إلى جانب التماثل بين لفظتي (تهوي) و(هوي) و(لحاقـه) و(لحاق) و(نجائها) و(نجاء).

*ومن المعلقات التي نجد فيها تكرارا للهمزة أيضا- روي القصيدة أو مفتاحها- معلقة الحارث بن حلزة، التي مطلعها:(الخفيف)(159)

آذنـتـنا ببـينها أسـماء رب ثاوٍ يمل منه الثواء

وقد ورد فيها:

فـرياض القطـا فأوديـة الشـر بب فالشعبتان فالأبـلاء

لا أرى من عهدت فيها فأبكي الـ يوم دلْهاً وما يحير البكاء

وبعـينـيك أوقـدت هـند الـنا ر أخيرا تلوي بها العلياء

- غير أني قد أستعين على الهـم إذا خف بالثوى النـجاء

بـزفـوف كـأنها هقـلة أمـ م رئال دويـة سقـفـاء

آنسـت نبـأة وأفزعـها الـقـ نّاص عصرا وقد دنا الإمساء

وأتانا من الحـوادث والأنبـاء عِ خطب نعنى به ونُسـاء

إن إخواننا الأراقـم يغـلـو ن علينا في قيـلـهم إخـفاء

159- الزوزني، المعلقات السبع، ص263.

160- امرؤ القيس، ديوانه، ص 110 وما بعدها، وانظر د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1981، صص 46، 47.

- أجمعوا أمرهم عـشاء فـلما أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء

وكأن المنون تـردي بـنا أر عن جوناً ينجاب عنه العـماء

- إرمـي بـمثله جـالات الخيـ ل وتأبن لخصـمها الإجـلاء

1-6- توالي الحركات المتجانسة: الحركات المتجانسة المتتالية من الوسائل التي حقق بها الشاعر القديم:" الإيقاع الصوتي" عن طريق تكرارها.

* ومن أمثلتها توالي الكسرات في قول امرئ القيس، وقد جاءت مناسـبة هنـا لكـسرة الروي، التي تعد مفتاحا لمعلقته:(الطويل)(160)

قِفا نبك من ذِكرى حبيب ومنزل بِسقط اللوى بين الدخول فحومل

- كـدأبك من أم الحـويرث قبلها وجارتها أم الـرباب بمـأسـل

- فقلت لها: سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني من جناك المعـلل

- وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهمك في أعشار قلب مقـتل

- تصـد وتبدي عن أسيل وتتقي بنـاظرة من وحش وجرة مطفل

- وفرعٍ يزين المتن أسـود فاحم أثيث كقنو النخـلة المتعـثكـل

- وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بـأنـواع الهـموم ليبتلي

- فـيا لك مـن ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شـدت بـيذبل

* ومنه ما جاء في معلقة طرفة التي تعد الكسرة مفتاحها أيضا:(الطويل)(161)

لخـولة أطـلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

- كـأن حـدوج المـالكية غدوة خلايا سفين بالنواصـف من ددِ

- تربعت القفين في الشول ترتعي حـدائق مـولى الأسـرة أغـيد

تريع إلى صوت المهيب وتتقي بذي خصل روعـات أكلف ملبد

كأن كناسي ضـالة يكنـفانها وأطر قسي تحت صـلب مؤيـد

لـها مـرفقان أفـتلان كأنها تـمـر بسـلمى دالـج متـشـد

- فإن تبغني في حلقة القوم تلقني وإن تقتنصني في الحوانيت تصطد

- وإن يلقّ الحي الجمـيع تلاقني إلى ذروة البـيت الـرفيع المصمد

- فمنهن سبقي العاذلات بشربة كميت متـى ما تعل بالماء تزبـد

* ومن قصيدة لعدي بن زيد نقتطع هذه الأبيات التي يغلـب عليهـا تـوالي حركـات الضم:(الخفيف)(162)

161- طرفة، ديوانه، ص 19 وما بعدها.

162- المجاني الحديثة، ج1، ص254 وما بعدها.

أرواح مـودع أم بـُكـور   لك؟ فاعمد لأي حال تصير
وسطه كاليراع أو سرج الـ   مجدل حينا يخبو وحينا ينير
مرح وبله يسح سبـوب الـ   مـاء مجـا كـأنه منحور
زجلٌ عجزه، يجـاوبه دف   ف خـوان مأدوبة وزمـير
- زانهن الشفوف، ينضحن بالمسـ   ك وعيش مفانق وحـرير
- أيـها الشـامـت المعير بالدهـ   ر، أأنت المبرأ المـوفـور
أم لديك العهد الوثيق مـن الأيـ   يام؟ بل أنت جاهل مغرور
إن يصبني بعض الهنات فلا وا   نٍ ضعيفٌ ولا أكب عثور
- يـوم لا ينـفع الرواغ، ولا يقْـ   دم إلا المشـيع النحـرير

* ومما يغلب عليه توالي الفتح قول عروة بن الورد:[163]

ونحن صبحناعـامرا إذ تمـرست   علالة أرماح وضـربا مذّكـرا
بـكـلّ رقـاق الشفـرتين مهنّد   ولدن من الخطي قد طـر أسمرا
عجبت لهم، إذ يختفون نفوسهم   ومقتلهم تحت الوغى، كان أعذرا
يشـد الحلـيم منـهم عقد حبله   ألا إنما يأتي الذي كان أحـذرا

2- التقسيم أو القوافي الداخلية:

2-1- الترصيع: كما" يسميه أبو هلال العسكري:[164]"

ويقول ابن رشيق: إن بعضهم يرى أن التقسيم "استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتـدأ بـه"[165]

وعد من التقسيم التقطيع ومن التقطيع:" الترصيع"

والترصيع من قولهم" رصع الشيء عقده عقدا مثلثا متداخلا، وإذا أخذت سيرا فعقدت فيه عقـدا مثله، فذلك الترصيع.

فالترصيع مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما فـي الجانب الآخر."[166]

واصطلاحا هو ما يكون من حشو البيت في السجع.

يقول قدامة بن جعفر" ومن نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف."[167]

163- عروة بن الورد، ديوانه، ص 41.

164- انظر:د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص170.

165- العمدة، ج1، ص20.

166- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1996، ص 186.

167- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق د. عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص80.

168- المصدر السابق، ص80.

ومثاله:

مخش محش مقبل مدبر معا   كتيس ظباء الحلّب العداوان

يقول:"فأتى باللفظتين الأوليين مسجوعتين في تصريف واحد وبالتاليتين لهما شبيهين فـي التصريف."[168]

ويشترط قدامة في الترصيع أيضا:"أن تكون الألفاظ متساوية البناء،متفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه وشين التعسف، والاستكراه يتوخى في كل جزأين منهـا متـواليين أن يكون لهما جزآن متقابلان، يوافقانهما في الوزن ويتفقان في مقاطع الـسجع مـن غيـر استكراه ولا تعسف."[169]

ويرى فيه ابن سنان" ...أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة، وكأن ذلك شبه بترصيع الجوهر في الحلي"[170]

ومن أمثلته قول امرئ القيس أيضا:(الطويل)

وأوتاده ماذية وعماده   ردينية فيها أسنة تعضب

وقوله:[171]

سليم الشظي عبل الشوي شنيج النسا   له حجبات مشرفات على الفال

وقوله:[172](المتقارب)

فـتور القـيام قطيع الكلا   تفتر عن ذي غروب خـضر

كأن المدام وصوب الغما   م وريح الخزامى، ونشر القطر

يـعـلّ به بـرد أنيابها   إذا طرب الطـائر المسـتحر

ألص الضروس حني الضاوع   ثـبوع طـاوب نشـيط أشـر

وقول الأفوه الأودي:(البسيط)[173]

سود غدائرها، بلح محاجرها   كان أطرافها لما اجتلى الطنف

وقول أوس بن حجر:(البسيط)[174]

جشّا حناجرها، علما مشافرها   تستين أولادها في قرقر ضاحي

وقول قيس بن الخطيم:(المنسرح)[175]

169- قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة 1932، ص3.

170- سر الفصاحة، مصدرسابق ،ص190.

171- د. عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص106.

172- امرؤ القيس، ديوانه، ص69 وما بعدها

173- د. عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص107.

174- المرجع السابق، ص106.

175- الأغاني، ج3، ص23.

حوراء جيداء يستضاء بها كأنها خـوط بـانة قصف

وقول طرفة:(الطويل)[176]

بطئ إلى الداعي، سريع إلى الخنا ذلول بإجماع الرجال ملهد

وقول زهير بن أبي سلمى:(البسيط)[177]

كبداء مقبلة وركاء مدبرة قوداء فيها إذا استعرضتها خضع

وقول النمر بن تولب:(الطويل)[178]

طويل الذراع قصير الكراع يـواشـك بالسـبسب الأغبر

وقوله أيضا:(البسيط)[179]

من صوب سارية علّت بغادية تنهل حتى يكاد الصبح ينجاب

وقول بشامة بن عمر بن الغدير:(المتقارب)[180]

هوان الحياة وخزي الممات وكلاًّ أراه طعاما وبيلا

وقول الأسود بن يعفر:(الطويل)[181]

هم الأسرة الدنيا وهم عدد الحصا وإخواننا من أمنا وأبينا

وقول أبي زبيد الطائي:(الخفيف)[182]

غير فاشٍ شتما ولا مخاف طعـــــــما إذا كـان بالسـديف السميك

وقول السليك بن السلكة:(الطويل)[183]

إذا سهلت جنّت وإن أحزنت مشت وتغشى بها بين البطون وتسدف

وقول الشماخ:(الطويل)[184]

رعين الندى حتى إذا وقد الحصى ولم يبق من نوء السماك بروق

وقول المرقش الأكبر:(البسيط)[185]

176- طرفة، ديوانه، ص 40.

177- قدامة بن جعفر، نقد الشعر ص81.

178- المصدر السابق، ص81.

179- المصدر السابق، ص81.

180- المصدر السابق، ص81.

181- المصدر السابق، 82.

182- المصدر السابق، ص 82.

183- المصدر السابق، ص82.

184- المصدر السابق، ص82.

185- شعراء النصرانية، ص 288.

186- الأعشى، ديوانه، ص 134.

بيض مفارقنا تغلي مراجلنا نأسوا بأموالنا آثار أيدينا

وقول الأعشى:(المتقارب)[186]

طويل النجاد رفيع العما د يحمي المضاف، ويعطي الفقيرا

ومثيل هذا قول أبي المثلم:(البسيط)[187]

لو كان للدهر مال كـان متـلده لكان للدهر صخر مال فتيان

آبي الهضيمة آت بالعظيمة متـ لاف الكريمة لا سقط ولا واني

حامي الحقيقة نسال الوديقة معـ تاق الوسيقة جـلـد غير ثنيان

ربـاء مـرقـبة منـاع معـلبة ركـاب سهـلبة قطـاع أقران

هـبـاط أوديـة شهـاد أنـدية حـمال ألـوية سـرحان فتيان

يعطيك ما لا تكاد النفس تسلـمه من التلاد وهوب غـير مـنان

وقول الخنساء:(البسيط)[188]

فالحمد خلته، والجود علته والصدق حوزته، إن قرنه هابا

خطاب مفصلة فراج مظلمة إن هاب مقطعه، أتـى له بابا

حمـال ألـوية، شهاد أندية قطّاع أودية للوتر طلابـ ـ ـا

وتتبدى القافية الداخلية في هذا التقسيم بعرض الأبيات على الشكل التالي:

فالحمد خـلتـه والجود علته

والصدق حوزته إن قرنه هابا

خطاب مفصلة فراج مظلمة

إن هاب مفظعة أتى لـها بابا

حـمال ألـوية شهاد أنديـة

ومنه قولها أيضا:(البسيط)[189]

حمال ألوية، هباط أودية شهاد أندية للجيش جرار

فعال سامية وراد طامية للمجد بانية، تفنيه أسفار

نحار راعية، ملجاء طاغية فكاك عانية، للعظم جبار

حامي الحقيقة، محمود الخليقة مهدي الطريقة نفاع ضرار

والمتصفح لديوان الخنساء يجدها من أكثر شعراء الجاهلية ميلا إلى هذا النمط من التقسيم الذي تتعدد فيه القافية الداخلية.

187- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، صص 48، 85، وانظر الأغاني، ج22، صص 385، 386.

188- د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج1،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1989،ص170.

189- المرجع السابق، ص171.

وقد يستخدم الشاعر ضروبا مختلفة من التقـسيم فـي قوافيـه الداخليـة، ومثالـه قـول الأعشى:(الطويل)[190]

غراء فرعاء مصقول عوارضها تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل

هركولة، فـنق، درم مـرافـقها كـأن أخمـصها بالشـوك منـتعـل

ما روضة من رياض الحزن معشبة خضـراء جـاد علـيها مسبل هطل

يضاحك الشمس منها كوكب شرق مـؤزر بعـمـيم النبـت مكـتهـل

يوما بأطيب منها نـشر رائحـة ولا بأحسن منهـا إذ دنـا الأصـل

علّقتها عرضا، وعلقت رجـلا غيري وعلّق أخرى غيرها الرجـل

وعـلّقـته فـتاة مـا يحـاولها مـن أهـلها ميـت يهدي بهـا وهل

وعلقـتني أُخَـيرى مـا تلائمني فاجتـمع الحـب حـبا كـله تـبل

ومن أنواع التقسيم أيضا قول امرئ القيس في وصف الفرس:(المتقارب)[191]

لها ثنن كخوافي العقـاب سـود يفـين إذا تزبئر

وساقان كعباهما أصمعان لحم حمـا تـيهما منبتر

لها متـنتان خظـاتا كما أكب على وجـهه النمر

لها عذر كقـرون النـسا ركبن في يـوم ريح وصر

وسـالفة كسـحوق اللـيا ن أضرم فيهما الغوي السعر

لها جبهة كسراة المجنـ ن حذقه الصانع المقـتدر

لها منخر كوجار الضبـا ع فمنه تريـح إذا تنبـهر

وعين لها حـدرة بـدرة شقّت مآ قيهما من أخـر

إذا أقبلـت قلت دبـاءة من الخضر مغموسة في الغدر

وإن أدبرت قلت أثفـية ململمة لـيس فـيها أثـر

وإن أعرضت قلت سرعوفة لها ذنب خلفـها مسبـطر

لها وثبات كوثب الظبا ء فواد خطاء وواد مطر

وعلى نحو آخر من التقسيم يقول طرفة:(الرمل)[192]

أصحوت اليوم أم شاقتك هر ومن الحب جـنون مستـعر

أرقّ العين خـيال لم يـقر طاف، والركب بصحراء يسر

190- الأعشى، ديوانه، ص217.

191- امرؤ القيس، ديوانه، ص71 وما بعدها.

192- طرفة، ديوانه، ص50 وما بعدها.

193-أبوهلال العسكري ، الصناعتين،ص436.

حـازت البـيد إلى أرحلنا آخـر الـليل بيعـفور خـدر

ثم زارتني، وصحبي هجع في خـلـيط بين بـرد ونمر

تخلس الطرف بعيني برغز و بـخـدي رشـا آدم غـر

وعلى المتـنين منها وارد حـسن النـبت أثيث مسطـبر

بادن تجلو إذا ما ابتسمـت عن شتيت كأقاح الرمـل غـر

ثم يقول:

ولقد تعـلم بكـر أنـنا آفـة الجـزر مسامـيح يسـر

ولقد تعـلم بكـر أنـنا واضحوا الأوجه في الأزمة غر

ولقـد تعـلم بكـر أنـنا فاضلوا الرأي، وفي الروع وقر

ولقـد تعـلم بكـر أنـنا صادقوا البأس وفي المحفل غر

فضل أحلامهم عن جارهم رحـب الأذرع بالخـير أمـر

2-2- التشطير: وهو توازن مصراعي البيت وتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهمـا بنفسه، واستغنائه عن صاحبه.

ويتجلى من استقصاء مدونة الشعر الجاهلي أن التشطير أقل أشكال التقسيم توفرا منه.

ومن أمثلته قول أوس بن حجر:(الطويل)[193]

فتحدركم عبس إلينا وعامر وترفعنا بكر إليكم وتغلب

وقول الفند الزماني:(الهزج)[194]

مشيتا مشية الليث غدا والليث غضبان

ومنه ما أنشده الجرجاني للنابغة الذبياني:(الطويل)[195]

و عينا من رأى أهل قبة أصر لمن عادى وأكثر نافعا

وأعظم أحلاما وأكبر سيدا وأفضل مشفوعا إليه وشافعا

نلاحظ توازن المصراعين في البيت الثاني.

3-2- التصريع: من الوسائل الإيقاعية الداخلية المقدمة في البناء الاستهلالي لدى الشعراء العرب الجاهليين.

وقد جاء في نعت القوافي لقدامة بن جعفر:" أن تكون عذبة الحرف سلسة المخـرج، وأن تقتصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثـل قافيتهـا، فـإن

194- شعراء النصرانية، ص244.

195- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 23.

196- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص86.

197- المصدر السابق، ص90.

الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتـدار الـشاعر وسعة بحره."[196]

ويرى أن من يذهب إلى ذلك هم الشعراء المطبوعون المجيدون"لأن بنية الشعر إنما هـي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر."[197]

ويعرفه ابن رشيق بقوله:" فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لـضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته، نحو قول امرئ القيس في الزيادة:(الطويل)

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان   وريم عفت آياته منذ أزمان

وهي في سائر القصيدة مفاعلن، وقال في النقصان:

لمن طلل أبصرته فشجاني   كخطّ زبور في عسيب يماني

فالضرب فعولن، والعروض مثله لمكان التصريع، وهي في سائر القصيدة مفاعلن كالأولى، فكل ما جرى هذا المجرى في سائر الأوزان فهو مصرع."[198]

ثم يبين العلة في لجوء الشاعر إليه بقوله:" وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة انه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شـيء إلـى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه."[199]

وهذه النماذج وفيرة في الشعر الجاهلي، ومنها قول امرئ القيس:(الطويل)[200]

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ثم بعد هذه الأبيات يقول:

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل   وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

ويقول بعد بيت واحد:[201]

أغرك مني أن حبك قاتلي   وأنك مهما تأمري القلب يفعل

ثم يقول:

198- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 173.

199- المصدر السابق، ج1، ص 174.

200- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص86.

201- امرؤ القيس، ديوانه، ص114.

202- المصدر السابق، ص123.

203- المصدر السابق، ص126.

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل

وجاء في قصيدة أخرى له:(الطويل)

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي وهل ينعمن من كان في العصر الخالي

ثم يقول بعد بيت واحد:(202)

ديار لسلمى عاقبات بذي الخال ألح عليها كل أسحم هطّال

ثم يقول بعد أبيات أخرى:(203)

ألا إنني بالٍ على جمل بالٍ يقود بنا بال ويتبعنا بال

وفي قصيدة أخرى:(الكامل)

حي الحمول بجانب الغزل إذ لا يلائم شكلها شكلي

وبعد أبيات يقول:(204)

عفت الديار فما بها أهلي ولوت شموس بشاشة البذل

ويقول بعد أبيات أخرى:(205)

إني بحبلك واصل حبلي وبريش نبلك رائش نبلي

وفي قصيدة أخرى يقول:(206)

تنكرت ليلى عن الوصل ونأت ورثّ معها قد الحبل

وفي قصيدة أخرى يقول:(السريع)(207)

يا دار ماوية بالحائل فالسهب فالخبتين من عاقل

وفي قصيدة أخرى يقول:(المتقارب)(208)

أرقت لبرق بليل أهلْ يضيء سناه بأعلى الجبل

وفي قصيدة مطلعها(الطويل)(209)

واثعـلا وأيـن منّي بني ثُعلْ ألا حبذا قوم يحلون بالجبل

204- المصدر السابق، ص130.

205- المصدر السابق، ص131.

206- المصدر السابق، ص 132.

207- المصدر السابق، ص 133.

208- المصدر السابق، ص140.

209- المصدر السابق، ص141.

210- المصدر السابق، ص142.

211- المصدر السابق، ص 29.

212- وفي رواية أخرى: لتقض، وفي أخرى: لنقضي وأخرى لنقض.

213- المصدر السابق، ص37.

وفي قصيدة:(مخلع البسيط)[210]

عيناك دمعـهما سـجال كأن شانيهما أوشال

وجاء في قصيدة أخرى أولها:(الطويل)[211]

خليلي مرا بي على أم جندب لتقضي لبانات الفؤاد المعذب[212]

وبعد أبيات يقول:[213]

إلى أن تروحنا بلا متَعتب عليه كسيد الردهة المتأوب

ويصرع في قصيدة أخرى، فيقول(الطويل):[214]

أجارتنا إن الخطوب تنوب وإني مقيم ما أقام عسيب

وبعد أبيات يقول:[215]

أجارتنا ما فات ليس يؤوب وما هو آت في الزمان قريب

وجاء في قصيدة أخرى له:(الطويل)[216]

غشيت ديار الحي بالبكَرات فعارمة فبرقة العيرات

وبعد بيتين يقول:[217]

أعنّي على التهمام والذكرات يبتن على ذي الهم معتكرات

وفي قصيدة أخرى يقول:(المتقارب)[218]

تطاول ليلك بالأثمد ونام الخلي ولم ترقد

وفي أول قصيدة أخرى يقول:(الطويل)[219]

سما بك شوق بعدما كان أقصرا وحلّت سليمى بطن قو فعرعرا

وفي قصيدة أخرى يقول:(المتقارب)[220]

أحار ابن عمر وكأني خَمِر ويعدو على المرء ما يأيمر

وفي قصيدة أخرى يقول:(الطويل)[221]

أماوي هل لي عندكم من معرس أم الصرم تختارين بالوصل نيأس

214- المصدر السابق، ص49.

215- المصدر السابق، ص49.

216- المصدر السابق، ص50.

217- المصدر السابق، ص50.

218- المصدر السابق، ص53.

219- المصدر السابق، ص59.

220- المصدر السابق، ص68.

221- المصدر السابق، ص 87.

222- المصدر السابق، ص91.

وفي قصيدة أخرى يقول:(الطويل)[222]

أمن ذكر سلمى إذ نأتك تنوص   فتقصر عنها خطوة وتبوص

وفي أخرى يقول:(الطويل)[223]

أعني على برق أراه وميض   يضيء حبيبا في شماريخ بيض

وقوله في قصيدة أخرى:(الطويل)[224]

جزعت ولم أجزع من البين مجزعا   وغويت قلبا بالكواعب مولعا

وقوله:(الطويل)[225]

ألا عم صباحا أيها الربع فانـ ـطـ ـق   وحدث حديث الركب إن شئت فاصدق

ومن هذه النماذج وغيرها تتأكد ملحوظة قدامة في استعمال امرئ القيس التصريع، إذ يقول": وأكثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس لمحله من الشعر"[226]

ففي ديوانه جاء التصريع في ثلاث وعشرين قصيدة من مجموع قصائد ديوانـه الأربـع والثلاثين، فتبلغ القصائد التي صرعت مطالعها(سبعا وستين بالمائة) 67٪ مـن مجمـوع قصائده.

وحذا حذو امرئ القيس شعراء كثيرون منهم سلامة بن جندل، إذ قال:(الكامل)[227]

هاج المنازل رحلة المشتاق   دِمن وآيات لبثن بواقي

ونجد التصريع عند أوس بن حجر في قوله:(المنسرح)[228]

أيتها النفس أجملي جزعا   إن الذي تحذرين قد وقعا

وقوله في قصيدة أخرى:(البسيط)[229]

ودع لميس وداع الصارم اللاحي   إذ فَنّكَت في فساد بعد إصلاح

ثم قال:

إني أرقت ولم تأرق معي صاحي   لمستكف بعيد النوم لواح

ومنه قول زهير بن أبي سلمى:(الوافر)[230]

عفا من آل فاطمة الجواء   فيمن فالقوادم فالحساء

223- المصدر السابق، ص 95.

224- المصدر السابق، ص99.

225- المصدر السابق، ص103.

226- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص86.

227- سلامة بن جندل، ديوانه، تحقيق د. فخر الدين قبادو، دار الكتب العلمية، بيروت، 1978، ص134.

228- أوس بن حجر، ديوانه، ص32.

229- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص88.

230- زهير، ديوانه، ص7.

وفي قصيدة أخرى يقول:(الطويل)[231]

غشيت ديارا بالبقيع فثهمد دوارس قد أقوين من أم معبد

ويقول في قصيدة أخرى:(الكامل)[232]

لِمن الديار بقنّة الحجر أقوين من حجج ومن شهر

وفي قصيدة أخرى:(البسيط)[233]

إن الخليط أجد البين فانفرقا وعلق القلب من أسماء ما علقا

وقوله:(البسيط)[234]

بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا وزودوك اشتياقا أية سلكوا

وقوله:(المتقارب)[235]

أمن آل ليلى عرفت الطلولا بذي حرض مائلات مثولا

وقوله:(الطويل)[236]

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعري أفراس الصبا ورواحله

وقوله في المعلقة:(الطويل)[237]

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلّم

وقوله: في مقطوعة:(البسيط)[238]

كم للمنازل من عام ومن زمن لآل أسماء بالقفين فالركن

ومنه قول طرفة في معلقته:(الطويل)[239]

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقوله:(الطويل)

قفي ودعينا اليوم يا ابنة مالك وعوجي علينا من صدور جمالك

ومن ذلك قول عنترة بن شداد:(الكامل)[240]

231- المصدر السابق، ص 19.

232- المصدر السابق، ص 27.

233- المصدر السابق، ص39.

234- المصدر السابق، ص47.

235- المصدر السابق، ص 52.

236- المصدر السابق، ص64.

237- المصدر السابق، ص74.

238- المصدر السابق، ص105.

239- طرفة، ديوانه، ص19.

240- عنترة، ديوانه، ص15.

241- المصدر السابق، ص37.

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

وقوله:(الطويل)[241]

طربت وهاجتك الظباء السوارح غداة غدت منها سنيح وبارح

وقوله:(الكامل)[242]

طال الثواء على رسوم المنزل بين اللكيك وبين ذات الحرمل

ومنه قول النابغة الذبياني في مطلع معلقته:(البسيط)[243]

يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد

وقوله في قصيدة أخرى:(الطويل)[244]

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

وقوله في أخرى:(الطويل)[245]

كتمتك ليلا بالجمومين ناصب وهمين: هما مستكنا وظاهرا

وقوله أيضا:(الطويل)[246]

عفا ذو حسا من فرتني، فالفوارع فجنبا أريك فالتلاع الدوافع

وقوله:(الطويل)[247]

دعاك الهوى، واستجهلتك المنازل وكيف تصابي المرء، والشيب شامل

وجاء التصريع عند الأعشى في قوله:(الطويل)[248]

كفى بالذي تولينه لو تَجنبا شفاء لسقم، بعدما عاد أشيبا

وقوله:(الطويل)[249]

242- المصدر السابق، ص57.

243- النابغة، ديوانه، ص9.

244- المصدر السابق، ص29.

245- المصدر السابق، ص 45.

246- المصدر السابق، ص53.

247- المصدر السابق، ص 152.

248- الأعشى، ديوانه، ص 9.

249- المصدر السابق، ص64.

250- المصدر السابق، ص131.

251- عروة بن الورد، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، 1982، ص35.

252- السموأل، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، 1982، ص76.

253- جمهرة أشعار العرب، ص129.

254- المصدر السابق، ص129.

255- المصدر السابق، صص 129، 130.

256- المصدر السابق، ص132.

أجدك ودعت الصبى والولائدا وأصبحت بعد الجور فيهن قاصدا

وقوله:(المتقارب)[250]

غشيت لليلى بليل خدورا وطالبتها ونذرت النذورا

وقول عروة بن الورد(الطويل):[251]

أقلّي علي اللوم يا بنت منذر ونامي وإن لم تشتهي النوم فاسهري

وقول السموأل:(المنسرح)[252]

لم يقض من حاجة الصبا أربا وقد شآك الشباب إذ ذهبا

وقول لبيد:(الكامل)[253]

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها

فمدافع الريان عري رسمها خلقا كما ضمن الوحي سلامها

وبعد بيت واحد يقول:[254]

رزقت مرابيع النجوم وصابها ودق الرواعد، جودها فرهامها

وبعد بيتين يقول:[255]

والعين ساكنة على أطلائها عوذا، تأجل بالفضاء بهامها

أو رجع واشمة أسفّ نَؤورها كففا، تعرض فوقهن وشامها

وبعد أبيات يقول:[256]

محفوفة وسط اليراع يظلها منها مصرع غابة وقيامها

ثم بعد أبيات أخرى يقول:[257]

صادفن منها غرة فأصبنها إن المنايا لا تطيش سهامها

وقول عمرو بن كلثوم في معلقته:(الوافر)[258]

ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

" وقال عبيد بن الأبرص في قصيدة أولها:(مخلع البسيط)

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

257- المصدر السابق، ص 133.

258- المصدر السابق، ص139.

259- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص88.

260- المصدر السابق، ص89.

261- المصدر السابق، ص89.

262- جمهرة أشعار العرب، ص178.

263- المصدر السابق، ص182.

264- المصدر السابق، ص185.

ثم قال بعد أبيات:

أرض توارثها شعوب فكل من حلها محروب

ثم قال بعد أبيات:

والمرء ما عاش في تكذيب طول الحياة له تعذيب"[259]

وقال الشماخ في مطلع قصيدة له:(الطويل)[260]

ألا ناديا أظعان ليلى تعرج فقد هِجن شوقا ليته لم يهيج

ثم قال بعد أبيات:[261]

ألا أدلجت ليلا من غير مدلّج هوى نفسها إذا أدلجت لم تعوج

وجاء في مطلع مجمهرة عدي بن زيد قوله:(الطويل)[262]

أتعرف رسم الدار من أم معبد نعم ورماك الشوق قبل التجلّد

وجاء في مطلع مجمهرة بشر بن أبي حازم:(الكامل)[263]

لمن الديار غشيتها بالأنعم تغدو معالمها كلون الأرقم

ويقول أمية بن الصلت في مطلع مجمهرته:(الوافر)[264]

عرفت الدار قد أقوت سنينا لزينب إذ تحل بها قطينا

ويقول خداش بن زهير:(الطويل)[265]

أمن رسمِ أطلال بتوضح كالسطر فماشِن من شعر فرابية الجفر

ويقول النمر بن تولب في مطلع مجمهرته:(الطويل)[266]

تأبد من أطلال عمرة مأسلُ وقد أقفرت منها شراء فيذبل

ويقول المسيب بن علس في مطلع مجمهرته:(الكامل)[267]

بكرت لتُحزن عاشقا طَفْل وتباعدت، وتجذّم الوصل

ويقول المرقش الأصغر:(الطويل)[268]

أمن رسم دار ماء عينيك يسفح غدا، من مقامٍ أهله وتروحوا

ويقول قيس بن الخطيم الأوسي:(الطويل)[269]

265- المصدر السابق، ص 188.

266- المصدر السابق، ص 191.

267- المصدر السابق، ص 197.

268- المصدر السابق، ص 199.

269- المصدر السابق، ص 227.

270- المصدر السابق، ص231.

271- أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص430.

272- عنترة، ديوانه، ص58.

أتعرف رسما كالطراز المذهب لعمرة وحشا، غير موقف راكب

ويقول أحيحة بن الجلاح:(الطويل)(270)

صحوت عن الصبا والدهر غول ونفس المرء آونة قتول

إلى غير ذلك من شواهد التصريع التي لا يتسع المقام لذكرها كلها هنا.

2-4- رد الأعجاز على الصدور: وهو أن توافق آخر كلمة في البيت كلمـة وردت بـه سابقة لها وهو ثلاثة أقسام.

2-4-1- ما توافق فيه كلمة القافية آخر كلمة في صدر البيت: ومثاله قول الأقيشر:(271)

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه وليس إلى داعي الوغى بسريع

وقول عنترة:(الكامل)(272)

فأجبتها إن المنية منهل لابد أن أسقى بكأس المنهل

وقوله:(الرمل)(273)

وإذا الموت بدا في جحفل فدعوني للقاء الجحفل

وقوله:(الخفيف)(274)

وغرامي لها غرام مقيم وعذابي من الغرام المقيم

وقوله:(الخفيف)(275)

قد سقاه الزمان كأس حمام وكذاك الزمان يسقي الحماما

وقوله:(البسيط)(276)

في كل يوم لنا من نشرها سحرا ريح شذاها كنشر الزهر في السحر

وقوله:(الوافر)(277)

فلو لاقيتني وعلي درع علمت علام تحتمل الدروع

وقوله:(الطويل)(278)

وذكرني قوما حفظت عهودهم فما عرفوا قدري ولا حفظوا عهدي

273- المصدر السابق، ص 184.

274- المصدر السابق، ص 209.

275- المصدر السابق، ص217.

276- المصدر السابق، ص150.

277- المصدر السابق، ص50.

278- المصدر السابق، ص139.

279- الأعشى، ديوانه، ص103.

280- المصدر السابق، ص101.

281- المصدر السابق، ص 111.

وقول الأعشى:(الطويل)[279]

فيا مي لا تدلي بحبل يغرني وشر حبال الواصلين غرورها

وقوله:(الرجز)[280]

أدنى لشر من كلاب عقد وهم أول من كلاب عقد

وقوله:[281]

ومر حد على وبار فهلكت جهرة وبار

وقوله:(البسيط)[282]

فظل يأكل منها وهي راتعة حد النهار تراعي ثيرة رتعا

وقوله:(الطويل)[283]

إذا ما علاها فارس متبذِل فنعم فراش الفارس المبتذل

وقوله:(المتقارب)[284]

لقوم فكانوا هم المنفذين شرابهم قبل إنفاذها

وقوله:(البسيط)[285]

علقتها عرضا وعلّقت رجلا غيري وعلق أخرى غيرها الرجل

وقوله:(البسيط)[286]

فقلت للشرب في درنى وقد ثملوا شيموا وكيف يشيم الشارب الثمل

وقوله:(البسيط)[287]

تلقى له سادة الأقوام تابعة كل سيرضى بأن يرعى له تبعا

وقوله:(الطويل)[288]

وجدت انهدام ثلمة فبنيتها فأنعمت إذ ألحقتها ببنائكا

وقوله:(المتقارب)[289]

وهالك أهل يجنونه كآخر في قفرة لم يجن

282- المصدر السابق، ص 164.

283- المصدر السابق، ص211.

284- المصدر السابق، ص91.

285- المصدر السابق، ص 219.

286- المصدر السابق، ص 220.

287- المصدر السابق، ص 166.

288- المصدر السابق، ص 201.

289- المصدر السابق، ص 303.

290- المصدر السابق، ص 316.

وقوله:(الرمل)[290]

خلقت هند لقلبي فتنة هكذا تعرض للناس الفتن

ومنه قول طرفة:(الطويل)[291]

ألا أبلغا عبد الضلال رسالة وقد يبلغ الأنباء عنك رسول

وقول عبيد بن الأبرص:(مخلع البسيط)[292]

وكل ذي غيبة يؤوب وغائب الموت لا يؤوب

وقول السموأل:(الطويل)[293]

وننكر إن شئنا على الناس قولهم ولا ينكرون القول حين نقول

وقول عروة بن الورد:(الطويل)[294]

إذا ما أردت المجد قصر مجدهم فأعيا علي أن يقاربني المجد

وقوله:(الكامل)[295]

ما بالثراء يسود كل مسود مثر ولكن بالفعال يسود

وقول زهير:(الطويل)[296]

ألم تر للنعمان كان بنجوة من الشر لو أن امرأ كان ناجيا

وقول طرفة:(البسيط)[297]

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناس من سرقا

وقول زهير:(الوافر)[298]

وإما أن يقولوا قد وفينا بـ ـذمتـ ـنا فعـ ـادتنا الوفاء

وإما أن يقولوا قد أبينا فشر مواطن الحسب الإباء[299]

وقوله:(الطويل)[300]

291- طرفة، ديوانه، ص 80.

292- جمهرة أشعار العرب، ص174.

293- السموأل، ديوانه، ص81.

294- عروة بن الورد، ديوانه، ص 26.

295- المصدر السابق، ص 27.

296- زهير، ديوانه، ص107.

297- طرفة، ديوانه، ص70.

298- زهير، ديوانه، ص12.

299- أبينا: أي أبينا أن نخلي الأسارى الذين في أيدينا. مواطن الحسب: أراد بها مواطن العطاء وموطن الحلم وشر موطنه منع الخير الذي يسأل به صاحبه.

300- المصدر السابق، ص68.

ذي نسب ناء بعيد وصلته   بمال وما يدري بأنك واصله

وقول النابغة الذبياني:[301]

ولست بذاخر لغد طعاما   حذار غد، لكل غد طعام

وقوله:[302]

ينبيك ذو عرضهم عني وعالمهم   وليس جاهل شيء مثل من علما

وقوله:(الكامل)[303]

لو كنت تصدق حبه لأطعته   إن المحب لمن يحب مطيع

وقوله:(البسيط)[304]

تدعو القطا، وبها تدعى، إذا نسبت   يا حسنها، حين تدعوها فتنتسب

وقول علقمة الفحل:(الكامل)[305]

قادت بنو كعب بن عوف ربيبها   وغودر في بعض الجنود ربيب

وقول المثقب العبدي:(الوافر)[306]

هل الخير الذي أنا أبتغيه   أم الشر الذي هو يبتغيني

وقول عدي بن زيد:(البسيط)[307]

البس جديدك إني لابس خَلَقي   ولا جديد لمن لا يلبس الخلقا

وقول أبي أذينة:(البسيط)[308]

وليس يظلمهم من راح يضربهم   بحد سيف به من قبلهم ضربا

وقوله:(البسيط)[309]

301- النابغة، ديوانه، ص132.

302- المصدر السابق، ص 112.

303-المصدر السابق، ص 117.

304- المصدر السابق، ص 145.

305- المجاني الحديثة، مرجع سابق، ص173.

306- المرجع السابق، ص200.

307- المرجع السابق، ص262.

308- المرجع السابق، ص 264

309- المرجع السابق، ص264.

310- امرؤ القيس، ديوانه، ص80.

311- المصدر السابق، ص81.

312- المصدر السابق، ص 48.

313- المصدر السابق، ص 101.

314- امرؤ القيس، ديوانه، ص 126.

أيحلبون دما منّا ونحلبهم رسلا؟ لقد شرفونا في الورى حلبا

وقول امرئ القيس:(الوافر)(310)

منعت الليث عن أكل بن حجر وكاد الليث يودي بابن حجر

وقوله:(الطويل)(311)

أحنظل لو كنتم كراما صبرتم وحطتم ولا يلفى التميمي صابرا

وقوله:(الطويل)(312)

خليلي ما في اليوم مصحى لشارب ولا في غد إذ كان ما كان مشرب

وقوله:(مجزوءالكامل)(313)

وتَبرجْت لتروعنا فوجدت نفسي لم تُرع

وقوله:(الطويل)(314)

ألا إنني بال على جمل بال يقود بنا بال ويتبعنا بال

وقول النابغة الذبياني:(الطويل)(315)

فتى لم تلده بنت أم قريبة فيضوي، وقد يضوي رديد الأقارب

وقول حاتم الطائي:(الطويل)(316)

وما ضرني أن سار سعد بأهله وأفردني في الدار ليس معي أهلي

وقوله:(الطويل)(317)

وشكلي شكل لا يقوم لمثله من الناس إلا كل ذي خلق مثلي

وقوله:(الطويل)(318)

وللبخلة الأولى لمن كان باخلا أعفّ وللإعطاء خير من البخل

315- النابغة، ديوانه، ص34.

316- المجاني الحديثة، مرجع سابق، ص285.

317- المرجع السابق، ص299.

318- المرجع السابق، ص 299.

319- المرجع السابق، ص 320.

320- المرجع السابق، ص340.

321- المرجع السابق، ص 357.

322- المرجع السابق، ص 144.

323- امرؤ القيس، ديوانه، ص163.

324- المصدر السابق، ص73.

325- المصدر السابق، ص49.

326- المصدر السابق، ص 58.

وقول دريد بن الصمة:(الطويل)[319]

فإنا للحم السيف، غير نكيرة ونلحمه حينا وليس بذي نكر

وقول عبيد بن الأبرص:(مجزوءالكامل)[320]

ولقد أبحنا ما حميـ ت ولا مبيح لما حمينا

وقول كعب بن سعد:(الطويل)[321]

حليف الندى يدعو الندى فيجيبه سريعا ويدعوه الندى فيجيب

وقول لبيد:(الطويل)[322]

وما المال والأهلون إلا وديعة ولا بد يوما أن ترد الودائع

2-4-2- رد الأعجاز على الصدور الذي توافق فيه كلمة القافية ما يكون فـي حـشو الصدر ومثاله قول امرئ القيس:(الطويل)[323]

إذا المرء لم يخْزن عليه لسانه فليس على شيء سواه بخزان

وقوله:(الطويل)[324]

أغادي الصبوح عند هر وفرتنا وليدا وهل أفنى شبابي غير هر

وقوله:(الطويل)[325]

وليس غريبا أن تناءت دياره ولكن من وارى التراب غريب

وقوله:(الكامل)[326]

فعليك سعد بن الضباب فأسرعي سيرا إلى سعد عليك بسعد

وقوله:(الطويل)[327]

لقد أنكرتني بعلبك وأهلها ولابن جريج في قرى حمص أنكرا

وقوله:(الطويل)[328]

فلو أنها نفس تموت جميعة ولكنها نفس تساقط أنفسا

وقوله:(الطويل)[329]

327- المصدر السابق، ص 65.

328- المصدر السابق، ص 87.

329- المصدر السابق، ص 96.

330- السموأل، ديوانه، ص90.

331- المصدر السابق، ص 92.

332- الأعشى، ديوانه، ص 95.

333- المصدر السابق، ص 29.

334- المصدر السابق، ص 33.

335- المصدر السابق، ص 34.

بلاد عريضة وأرض أريضة مدافع غيث في فضاء عريض

وقول السموأل:(الطويل)(330)

تعيرنا أنا قليل عديدنا فقلت لها إن الكرام قليل

وقوله:(الطويل)(331)

سلي إن جهلت الناس عنا وعنهم فليس سواء عالم وجهول

وقول الأعشى:(الوافر)(332)

وقد صادت فؤادك إذ رمته فلو أن أمرا دنفا يصيد

وقوله:(مجزوءالكامل)(333)

من شربها المزاء ما اسـ تبطنت من إشرابها

وقوله:(مجزوءالكامل)(334)

فخوى وما من ذي شبا ب دائم أبدا شبابه

وقوله في القصيدة نفسها:(335)

إذا تحاسبه الندا مى لا يعديني حسابه

وقوله:(336)

إذا أنت لم ترحل بزاد من التقى ولاقيت بعد الموت من قد تزودا

وقوله:(الوافر)(337)

فلم أر مثل موقدها، ولكن لاية نظرة زهرة الوقود

وقوله:(السريع)(338)

ولست بالأكثر منهم حصى وإنما العزة للكاثـ ـ ـ ر

وقوله:(المتقارب)(339)

وإن فحص الناس عن سيد فسيدكم عنه لا يفحص

336- المصدر السابق، ص69.

337 -المصدر السابق، ص 96.

338- المصدر السابق، ص 144.

339- المصدر السابق، ص 157.

340- المصدر السابق، ص 152.

341- المصدر السابق، ص 163.

342- المصدر السابق، ص163.

343- المصدر السابق، ص 164.

344- المصدر السابق، ص 168.

وقوله:(الطويل)(340)

أتاني وعيد الحوص من آل جعفر   فيا عبد عمرو لو نهيت الأحاوصا

وقوله:(البسيط)(341)

فظل يخدعها عن نفس واحدها   في أرض فيء بفعل مثله خدعا

وقوله:(البسيط)(342)

حانت ليفجعها بابن وتطعمه   لحما، فقد أطعمت لحما، وقد فجعا

وقوله:(البسيط)(343)

حتى إذا فيقة في ضرعها اجتمعت   جاءت لترضع شق النفس لو رضعا

وقوله:(البسيط)(344)

لما يرد من جميع بعد فرقه   وما يرد بعد من ذي فُرقة جمعا

وقوله:(الطويل)(345)

وأي بلاء الصدق لا قد بلوتم   فما فقدت كانت بلية مبتلى

وقوله:(الكامل)(346)

فإذا تجوزها حبال قبيلة   أخذت من الأخرى إليك حبالها

وقوله:(الكامل)(347)

ثقف، إذا نالت يداه غنيمة   شد الركاب لمثلها لينالها

وقوله:(البسيط)(348)

إما ترينا حفاة لا نعال لنا   إنا كذلك ما نخفي وننتعل

وقوله:(المتقارب)(349)

أم للدلال، فإن الفـتا   ة حق على الشيخ إدلالها

وقوله:(المتقارب)(350)

أبانا فلا رمت من عندنا   فإنا بخير إذا لم ترم

345- المصدر السابق، ص 215.

346- المصدر السابق، ص 228.

347- المصدر السابق، ص 231.

348- المصدر السابق، ص 221.

349- المصدر السابق، ص 238.

350- المصدر السابق، ص 296.

351- المصدر السابق، ص 318.

352- عروة بن الورد، ديوانه، ص 34.

353- المصدر السابق، ص29.

وقوله:(الرمل)[351]

وإذا الدن شربنا صفوة   أمروا عمرا، فناجوه بدن

وقول عروة بن الورد:(الطويل)[352]

فغربت إن لم تخبريهم، فلا أرى   لي اليوم أدنى منك علما وأخبرا

وقوله:[353]

فإن حمِيتَنَا أبدا حرام   وليس لجار بيتنا حمِيتُ

وقوله:(الوافر)[354]

إذا ما فاتني لم أستقله   حياتي، والملائم لا تفوت

وقوله:(الطويل)[355]

هم عيروني أن أمي غريبة   وهل في كريم ماجد ما يعير

وقول زهير:(البسيط)[356]

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم   قوم لأولهم يوما إذا قعدوا

وقوله:(الكامل)[357]

فلأنت تفري ما خلقت وبعـ   ض القوم يخلق ثم لا يفري

وقوله:(الوافر)[358]

لقد باليت مظعن أم أوفى   ولكن أم أوفى لا تبالي

وقوله(الطويل):[359]

وقد قلتما إن ندرك السلم واسعا   بمال ومعروف من القول نسلم

وقوله:[360]

جرئ متى يظلم يعاقب بظلمه   سريعا وإلا يبد بالظلم يظلم

وقوله:(الطويل)[361]

وإن سفاه الشيخ لا حلم بعده   وإن الفتى بعد السفاهة يحلم

354- المصدر السابق، ص 21.

355- المصدر السابق، ص 40.

356- زهير، ديوانه، ص26.

357- المصدر السابق، ص 29.

358- المصدر السابق، ص 58.

359- المصدر السابق، ص 79.

360- المصدر السابق، ص 84.

361- المصدر السابق، ص 89.

362- المصدر السابق، ص 106.

وقوله:(الطويل)[362]

بدا لي أن الناس تفنى نفوسهم وأموالهم ولا أرى الدهر فانيا

وقول طرفة:(الرمل)[363]

تطرد القر بحر صادق وعليك القيظ إن جاء بقر

وقوله:(المتقارب)[364]

وذو الحق لا تنتقص حقه فإن القطيعة في نقصه

وقول عنترة:(الكامل)[365]

إما تريني وقد نحلت ومن يكن غرضا لأطراف الأسنة ينحل

وممماينسب إليه:(الكامل)[366]

سجدت تعظم ربها فتمايلت لجلالها أربابنا العظماء

وقوله:(الخفيف)[367]

وهلاكي في الحب أهون عندي من حياتي إذا جفاني الحبيب

وقوله:(الوافر)[368]

ولي بيت علا فلك الثريا تخر لعظم هيبته البيوت

وقوله:(الوافر)[369]

تعيرني العدا بسواد جلدي وبيض خصائلي تمحو السواد

وقوله:(الكامل)[370]

ماتت ووسدت الفلاة قتيلة يا لهف نفسي إذ رأت توسيدها

وقوله:(الطويل)[371]

شكت سقَما كيما تُعاد وما بها سوى فترة العينين سقم لعائد

وقوله:(الطويل)[372]

363- طرفة، ديوانه، ص53.

364- المصدر السابق، ص64.

365- عنترة، ديوانه، ص 60.

366- المصدر السابق، ص 86.

367- المصدر السابق، ص 100.

368- المصدر السابق، ص 107.

369- المصدر السابق، ص 124.

370- المصدر السابق، ص 128.

371- المصدر السابق، ص 141.

372- المصدر السابق، ص155.

دهتني صروف الدهر وانتشب الغدر ومن وذا الذي يصفو له الدهر

وقوله:(الرمل)(373)

إن تكن تشكو لأوجاع الهوى فأنا أشفيك من هذا الوجع

وقوله:(الكامل)(374)

وأكون أول فارس يغشى الوغى فأقود أول فارس بغشاها

وقول النابغة الذبياني:(الكامل)(375)

لا مرحبا بغد ولا أهلا به إن كان تفريق الأحبة في غد

وقول لبيد:(الكامل)(376)

وإذا الأمانة قسمت في معشر أوفى بأعظم حظنا قسامها

وقول عمرو بن كلثوم:(الوافر)(377)

متى تُعقَد قرينتنا بحبل نجذّ الحبل أو تقص القرينا

وقوله:(378)

ألا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

وقوله:(379)

فإن نَغْلِب فغلابون قدما وإن نغلب فغير مغلبينا

وقول النمر بن تولب في مجمهرته:(الطويل)(380)

ففي جسم راعيها هزال وشحبة وضر وما من قلة اللحم يهزل

وقول المسيب بن علس:(الكامل)(381)

373- المصدر السابق، ص 166.

374- المصدر السابق، ص 237.

375- النابغة الذبياني، ديوانه، ص 105.

376- جمهرة أشعار العرب، ص137.

377- المصدر السابق، ص 144.

378- المصدر السابق، ص 147.

379- المصدر السابق، ص 148.

380- المصدر السابق، ص 194.

381- المصدر السابق، ص 198.

382- المصدر السابق، ص 199.

383- التباريح: الشدة. أبرح: أشد تبريحا.

384- أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص431.

385- المفضليات، ص 288.

386- المصدر السابق، ص 157.

فلأشكرن فضول نعمته حتى أموت وفضله الفضل

وقول المرقش الأصغر:(الطويل)[382]

فولّت وقد بثّت تباريح ما ترى ووجدي بها، إذ تحدر الدمع أبرح[383]

وقول عمرو بن معد يكرب:(الوافر)[384]

إذا لم تستطع شيئا فدعه وجاوزه إلى ما تستطيع

وقول المثقب العبدي:(الوافر)[385]

أفاطم قبل بينك ودعيني ومنعك ما سألتُ كأن تبيني

وقول عبد يغوث:(الطويل)[386]

ولكنني أحمي ذمار أبيكم وكان الرماح يختطفن المحاميا

وقوله (الطويل)[387]

أقول وقد شدوا لساني بنسعة أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيا

وقول حاتم الطائي:(الطويل)[388]

فنفسك أكرمها فإنك إن تهن عليك فلن تلقى لك الدهرمكرما

وقول دريد بن الصمة:(المتقارب)[389]

إذا المدح زان فتى معشر فإن يزيد يزين المدح

وقول عبيد بن الأبرص:(مجزوءالكامل)[390]

لا يبلغ الباني ولو رفع الدعائم ما بنينا

2-4-3- رد الأعجاز على الصدور الذي توافق فيه كلمة القافية أول كلمة في صدر البيت، ومثاله قول زهير بن أبي سلمى:(الكامل)[391]

387- المصدر السابق، ص 157.

388- المجاني الحديثة، ص 306.

389- المرجع السابق، ص 322.

390- المرجع السابق، ص 240.

391- زهير، ديوانه، ص 29.

392- المصدر السابق، ص 26.

393- المصدر السابق، ص 80.

394- المصدر السابق، ص 86.

395- طرفة، ديوانه، ص64.

396- الأعشى، ديوانه، ص17.

397- المصدر السابق، ص 55.

398- المصدر السابق، ص 57.

399- المصدر السابق، ص 105.

والستر دون الفاحشات و ما يلقاك دون الخير من ستر

وقوله :[392]

عظيمين في عليا معد هديتما ومن يستبح كنزا من المجد يعظم

وقوله:(الطويل)[393]

سئمت تكاليف العيش ومن يعش ثمانين حولا لا أبالك يسأم

وقوله:(الطويل)[394]

بدا لي أن ا حق فزادني إلى الحق تقوى ا ما كان باديا

وقول طرفة:(المتقارب)[395]

ونص الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نصه

وقول الأعشى:(الطويل)[396]

أتعجب أن أوفيت للجار مرة فنحن لعمري اليوم من ذاك نعجب

وقوله:(الوافر)[397]

رياحا لا تهنه إن تمنى معارف من شمالي في رياح

وقوله:(الرمل)[398]

صبحوا فارس في رأد الضحى بطحون فخمة ذات صبح

وقوله:(الطويل)[399]

وقور إذا ما الجهل أعجب أهله ومن خير أخلاق الرجال وقورها

وقوله:(مجزوءالكامل)[400]

فاقدر بذرعك أن تحيـ ن، وكيف بوأت القداره

وقوله:(المتقارب)[401]

ديار لميثاء حلّت بها فقد باعدت منكم دارها

وقوله:(الطويل)[402]

400- المصدر السابق، ص 122.

401- المصدر السابق، ص 137.

402- المصدر السابق، ص 154.

403- المصدر السابق، ص 161.

404- المصدر السابق، ص 168.

405- المصدر السابق، ص 320.

406- امرؤ القيس، ديوانه، ص 80.

407- المصدر السابق، ص 108.

408- النابغة، ديوانه، ص137.

تخاصمكم عن حقكم غير طائل على ساعة ما خلت فيها تخاصما

وقوله:(البسيط)[403]

واستشفعت من سراة الحي ذا شرف فقد عصاها أبوها والذي شفعا

وقوله:(البسيط)[404]

لا يرقع الناس ما أوهى وإن جهدوا طول الحياة، ولا يوهون ما رقعا

وقوله:(الطويل)[405]

ترجي ثراء من سياس ومثلها ومن قبلها ما كنت للمال راجيا

وقول امرئ القيس: [406]

سأشكرك الذي دافعت عني وما يجزيك عني غير شكري

وقوله:(الكامل)[407]

طرقتك هند بعد طول تجنب وهنا ولم تك قبل ذاك تطرق

وقول النابغة:(الوافر)[408]

تمن بعادهم واستبق منهم فإنك سوف تترك والتمني

وقول عنترة:(الطويل)[409]

رماه بسهم الموت رام مصمم فيا ليته لما رماه رماني

وقول عدي بن زيد:(الطويل)[410]

نرقّع دنيانا بتمزيق ديننا فلا ديننا يبقى ولا ما نرقع

وقول أبي أذينة:(البسيط)[411]

أيحلبون دما منّا، ونحلبهم رسلا، لقد شرفونا في الورى حلبا

وقول السموأل:(الخفيف)[412]

ميتَ دهرٍ قد كنت ثم حييت وحياتي رهن بأن سأموت

وقوله:(الوافر)[413]

409- عنترة، ديوانه، ص70.

410- المجاني الحديثة، مرجع سابق، ص262.

411- المرجع السابق، ص264.

412- السموأل، ديوانه، ص 81.

413- المصدر السابق، ص 80.

414- المصدر السابق، ص 91.

415- المجاني الحديثة، ص333.

416- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص432.

وفيت بأدرع الكندي إنّي إذا ما خان أقوام وفيت

وقوله:(الطويل)[414]

تسيل على حد الظبات نفوسنا وليست على غير الظبات تسيل

وقول عبيد بن الأبرص:(الطويل)[415]

لسعدة إذ كانت تثيب بودها وإذ هي لا تلقاك إلا بأسعد

- وهناك نوع آخر من رد العجز على الصدر ذكره أبو هلال العسكري: وهو ما يقع في حشو النصفين، ومثاله قول النمر(الطويل):[416]

يود الفتى طول السلامة والغنى فكيف ترى طول السلامة تفعل

ومنه نماذج كثيرة في الشعر الجاهلي لا يتسع المقام لذكرها، وقد رأينا بعضا منها -عرضا- في حديثنا عن التكرار.

2-5- الإيغال: من أوغل في الأمر إذا أبعد الذهاب فيه، وهو أن تستوفي معنـى الكـلام قبل البلوغ إلى مقطعه، ثم تأتي بالمقطع فتزيد معنى آخر يزيد به وضوحا وشرحا وتوكيدا وحسنا.[417]

ويقول قدامة بن جعفر:" وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاما من غير أن يكـون للقافية في ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكـره مـن المعنى في البيت، كما قال امرؤ القيس:

كأن عيون الوحش حول خبائنا وأرحلنا الجزع الذي لم يثقب

ويعقب قدامة على البيت بقوله:

" فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملا قبل القافية، وذلك أن عيون الوحش شبيهة به، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكده وهو قوله:" الذي لم يثقب" فإن عيون الوحش غير مثقبة وهي بالجزع الذي لم يثقب أدخل في التشبيه"[418]

ويقول أبو هلال عن هذا البيت:" قوله لم يثقب يزيد التشبيه توكيدا لأن عيون الوحش غير مثقبة."[419]

ويسوق أبو هلال حديثا له عن الأصمعي حين سأله الثوري: من أشعر الناس؟ فقال: مـن يأتي بالمعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا، أو الكبير فيجعله بلفظه خسيـسا، أو ينقـضي كلامه قبل القافية فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى. قال: قلت نحو من؟ قال قول ذي الرمـة حيث يقول:

417- المرجع السابق، ص442.

418- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص168.

419- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 423.

قف العيس في أطلال مية فاسأل رسوما كأخلاق الرداء المسلسل

فتم كلامه بالرداء، قبل المسلسل ثم قال (المسلسل)، فزاد شيئا بالمسلسل ثم قال:

أظن الذي يجدي عليك سؤالها دموعا كتبذير الجمان المفصل

فتم كلامه بالجمان، ثم قال:" المفصل فزاد شيئا"

قلت ونحو من؟ قال: الأعشى حيث يقول:

كناطح صخرة يوما لِيفْلقَها فلم يضربها وأوهى قرنه الوعل

فتم كلامه بـ" يضرها" فلما احتاج إلى القافية قال: " أوهى قرنه الوعل" فزاد معنى.

قلت وكيف صار الوعل مفضلا على كل ما ينطح؟ قال :لأنه ينحط من قُلّة الجبـل علـى قرنيه فلا يضيره."[420]

ومثله قول زهير:(الطويل)

كأن فتات العهن في كل منزل نزلن به حب القنا لم يحطّم

يقول قدامة:" فقد أتى على الوصف قبل القافية، لكن حب القنا إذا كسر كان مكسره غيـر أحمر فاستظهر في القافية لما جاء بها بأن قال: لم يحطم" فكأنه وكّد التشبيه بإيغالـه فـي المعنى."

ومنه قول امرئ القيس:(الطويل)

إذا ما جرى شأوين وابتل عطفه تقول هزيز الريح مرت بأثاب

يقول قدامة معقبا:" فقد تم الوصف والتشبيه قبل القافية، لأنه يكفي أن يشبه حفيف جـري الفرس بالريح، فلما أتى بالقافية أوغل إيغالا زاد المعنى." [421]

2-6- التذييل والتطريف: ويقع في نهايات الأشطار، حيث تتشابه لفظتان أو أكثـر فـي الحروف، وتزيد إحداهما عن الأخرى بحرف أو أكثر، ومنه قول الخنساء: [422]

إن البكاء هو الشفا ء من الجوى بين الجوانح

2-7- التركيب المعكوس أو المقلوب أو المتقابل: وهو نـوع مـن المقابلـة المعنويـة والتركيبية، ومنه قول الأعشى:(البسيط)[423]

لا يرقع الناس ما أوهى وإن جهدوا طول الحياة ولا يوهون ما رقعا

وقوله:(الطويل)[424]

420- المرجع السابق، ص423، وانظر نقد الشعر، ص169.

421- نقد الشعر، ص169.

422 – انظر:د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص 174.

423- الأعشى، ديوانه، 168.

424- المصدر السابق، ص204.

أجارتكم بسل علينا محرم   وجارتنا حل لكم وحليلها

2-8- التوشيح أو التبيين: وهو أن يكون أول البيت شاهدا بقافيته ومعناها متعلقا به حتى أن الذي يعرف قافية القصيدة - التي البيت منها- إذا سمع أول البيت عرف آخره وبانت له قافيته."[425]

ويقول أبو هلال العسكري سمي هذا النوع التوشيح وهذه التـسمية غيـر لازمـة بهـذا المعنى... ولو سمي تبيينا لكان أقرب، وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعرا أو عرفت رواية ثـم سـمعت صدر بيت فيه وقفت فيه على عجزه قبل بلوغ السماع إليه، ومثاله قول الشنفرى:[426]

وإني لحلو إن أريدت حلاوتي   ومر إذا نفس العزوف استمرت

قال أبو مضرس بن ربعي:

تمنيت أن ألقى سليما ومالكا   على ساعة تنسي الحليم الأمانيا

وقول الآخر:

فأما الذي يحصيهم فمكثر   وأما الذي يطريهم فمقلل[427]

ويسميه ابن رشيق " التسهيم" ويقول" وقدامة يسميه التوشيح، وقيل إن الذي سماه تسهيما علي بن هارون المنجم، وأما ابن وكيع فسماه المطمع."[428]

ويضيف: وهو أنواع: ما يشبه المقابلة، وهو الذي اختاره الحاتمي نحو قول جنوب أخت بن عمرو ودي الكلب:

فأقسم يا عمرو لو نبهاك   إذًا نبها منك داء عـضالا

إذًا نبها لـيثٌ عـريسةً   مفـيتا نـفـوسـا ومـالا

وخرق تجاوزتُ مجهولة   بوجناء حرفا تشكّى الكلالة

فكنت النهـار به شـمسه   وكنت دجى الليل فيه الهلالا

أرادت بقولها مفيتا: مفيدا، فقابلت مفيتا بالنفوس ومفيدا بالمال، وكذلك قولها فـي البيـت الأخير لما ذكرت النهار جعلته شمسا، ولما ذكرت الليل جعلته هلالا لمكان القافية، ولو كانت رائية لجعلته قمرا.

وسر الصنعة في هذا الباب أن يكون معنى البيـت مقتـضيا قافيتـه وشـاهدا بهـا دالا عليها."[429]

425- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص167.

426- المفضليات، ص112.

427- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص330.

428- العمدة، ج1، ص 614.

ومنه قول الخنساء:

بيض الصفاح وسمر الرما ح بالبيض ضربا وبالسمر وخزا

وقولها:

ونلبس في الحرب نسج الحديد ونلبس في السلم خزا وقزا[430]

ويقول ابن رشيق:" وأما تسميته توشيحا، فمن تعطف أثناء الوشاح على بعـض وجمـع طرفيه، ويمكن أن يكون من وشاح اللؤلؤ والحرز، وله فواصل معروفة الأماكن، فلعلهـم شبهوا هذه بها، ولا أشك أن الموشحات في ترسيل البديع وغيره إنما هي من هذا.[431]

2-9- التطريز: " هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الـوزن فيكون كالطراز في الثوب"[432] ومثاله قول الخنساء:

مشى السبنتى إلى هيجاءمعضلة له سلاحان أنياب وأظفار

فما عجول على بـو تُطـيف به لها حنينان إصغار وإكبار

ترتع ما رتعت حتى إذا ذكـرت فإنـما هي إقـبال وإدبار

لا تسمن الدهر في أرض وإن ربعت فإنمـا هي تحنان وتسجار

يوما بأوجد مـني يوم فارقـني صخر وللدهر إحلاء وإمرار

وإن صخـرا لوالـينا وسـيدنا وإن صخرا إذا نشتوا لنحار

وإن صخـرا لمقدام إذا ركـبوا وإن صخرا إذا جاعوا لعقار

أغـر أبـلج تأتـم الهـداة به كأنه عـلم في رأسـه نـار

جلد، جميل المحيا كامـل ورع وللحروب غداة الروع مسعار

حـمال ألـوية هـباط أوديـة شـهاد أنـدية للجيش جرار

جهم المحيا تضيء الليل صورته آباؤه من طوال السمك أحرار

مورث المـجد ميـمون نقيـبته ضخم الوسيعة وفي العراء مغوار

فالشطرات انتهت بكلمات متوازنة ومتجانسة قبل القافية، ومن ذلك قولها أيضا:[433]

تَعرّقِني الدهر نهسا وحزا وأوجعني الـدهر قرا وغمزا

وكأن لم يكونوا حمى يتقى إذ النّاس إذ ذاك من عز بزا[434]

429- المصدر السابق، ص615.

430- المصدر السابق، ص617.

431- المصدر السابق، صص 619، 620.

432- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص330.

433- الخنساء، ديوانها، ص109

434- عز بز: من غلب سلب.

435- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص79.

وكانوا سراة بـني مـالك وزين العشـيرة بذلا وعـزا
وهم منعوا جارهم والنسـا ء يحفز أحشاءها الخوف حفزا
بيض الصفاح وسمر الرماح فالبيض ضرا وبالسمر وخـزا
وخيل تكدس بـالدار عـين وتحت العجاجة يجمزن جمزا
جـززنا نواصي فرسانـها وكانوا يظـنون أن لا تُـجزا
نعفّ ونعرف حق القِـرى ونـتخذ الحـمد ذخـرا وكنزا
ونلبس في الحرب نسج الحديد ونسحب في السلم خزا وقـزا

فالشاعرة في هذه الأبيات وظفت كثيرا من الوسائل الإيقاعية، فإلى جانب التطريز نجد الأعجاز في الصدور، ونجد التقسيم والمقابلة والتكرار الصوتي، حتى أن الأبيات لتبدو مطرزة تطريزا ومزركشة زركشة هي في غاية الدقة والتنوع.

وقول المنخل بن عبيد اليشكري:(مجزوءالكامل)(435)

فدفعتها فتدافعت مشي القطاة إلى الغدير
وعطفتها فتعطفت كتعطف الغصن النظير
ولثمتها فتنفّست كـتنفس الظبي الغرير
- وإذا سكرت فإنني رب الخورنق والسدير
وإذا صحوت فإنني رب الشويهة والبعـير

2-10- تشابه الأطراف: هو إعادة الشاعر لفظة القافية في أول البيت الذي يلـي البيـت الأول، وهو ما يحدث إيقاعا متناغما إلى جانب ما يحدثه من تأثير نفسي، بتركيز البنية اللغوية حول محور اللفظ المكرر ومثاله قول أبي ذؤيب الهذلي:(436)

وإن حديثا منك لو تبذلينه جنى النخل في ألبان عوذ مطافل
مطافل أبكار حديث نتاجها تشاب بماء مثل ماء المفـاصل

وقول امرئ القيس:(الطويل)(437)

أمن ذكر سلمى إذ نأتك تنوص فـتقصر عـنها خـطوة وتبوص
تبوص وكم من دونها مـفازة ومن أرض جدب دونها ونصوص

436- الأغاني، ج6، ص 254.
437- امرؤ القيس، ديوانه، ص 91.
438- طرفة، ديوانه، ص 14.
439- زهير، ديوانه، ص 106.
440- النابغة، ديوانه، ص54.
441- عنترة، ديوانه، ص71.
442- جمهرة أشعار العرب، ص292.

وقول طرفة:(الكامل)[438]

ولقد شهدت الخيل وهي مغيرة ولقد طعنت مجامع الربلات

ربلات جود تحت قـد بارع حلو الشمائل خيرة الهـلكات

وقول زهير:(الطويل)[439]

ألا ليت شعري هل رأى الناس ما أرى من الأمر أو يبدو لهم ما بدا ليا

بدا لي أن الناس تفـنى نفوسهم وأموالهم ولا أرى الدهر فـانيا

وقول النابغة:(الطويل)[440]

لعمري وما عمري علي بهين لقد نطقت بطلا على الأقارع

أقارع عوف لا أحاول غيرها وجوه قرود تبتغي من تخادع

وقول عنترة:(الكامل)[441]

ومكروب كشفت الكرب عنه بضربة فيـصل لما دعـاني

دعاني دعوة والخيل تردي فما أدري أم باسمي أم كناني

وقول الحطيئة:(المتقارب)[442]

نَأَتْك أمامة إلا سـؤالا وأبصرت منها بعين خيالا

خيالا يروعك عند المنام ويأبى مع الصبح إلا زوالا

2-11- التعطف: هو أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف"[443]

ويمثل له أبو هلال بقول الشماخ:(البسيط)

كادت تساقطني والرحل إن نطقت حمامة فدعت ساقا على ساق

ويفسره في البيت بقوله: أي دعت حمامة ذكر القمارى- ويسمى الساق عنـدهم – علـى ساق شجرة.[444]

غير أن هناك من يشترط أن تكون إحدى كلمتيه في مـصراع البيـت والأخـرى فـي المصراع الآخر.[445]

443- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص474.

444- المصدر السابق، ص474.

445- انظر: د. صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص173 نقلا عن صفي الدين الحلي، شرح الكافية البديعية في البلاغة ومحاسن البديع ص285.

446- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص 474.

447- المصدر السابق، ص 174.

448- د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج1، ص 179، نقلا عن أبي الأصبع، تحرير التجبير، ج2، ص253.

وينفي أبو هلال أن يكون امرؤ القيس أول من ابتدأه في قوله:

ألا إنني بال على جمل بال يسوق بنا بال ويتبعنا بال

ويقول:" وليس هذا من التعطف على الأصل الذي أصلوه، وذلك أن الألفاظ المكررة فـي هذا البيت بمعنى واحد يجمعها البلى فلا اختلاف بينها وإنما صار كل واحد منها صفة لشيء فاختلفت لهذه الجهة لا من جهة اختلافها في معانيها."[446]

ومنه قول الأفوه:

وأقطع الهوجل مستأنسا هوجل غير أنه عنتريس

"فالهوجل" الأول الأرض البعيدة الأطراف والهوجل الثاني الناقة العظيمة الخلق"[447]

2-12- الترديد: " وهو أنواع... وقد عرفه ابن أبي الأصبع بأن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى، ثم يرددها بعينها ويعلقها بمعنى آخر[448]

وهو نمط من التجنيس الصوتي" يلتقي مع التكرار والجناس والمجاورة وتشابه الأطراف، ومثاله قول ذي الأصبع العدواني:(البسيط)[449]

إني أبي أبي ذو محـافظـة وابـن أبي أبي مـن أبيـين

لا يخرج القشر مني غير مأبية ولا ألين لمن لا يبتغي لـيني

عف ندود إذا ما خفت من بلد هونا فلست بوقاف على الهون

كل امرئ صائر يوما لشيمته وإن تخالق أخـلاقا إلى حين

في البيت تكرار أو ترديد للفظة "أبي" أربع مرات ثم كلمة أبيين.

وفي البيت الثاني ترديد بين لفظتي" ألين وليني"

و في الثالث ترديد" هونا والهون"

وفي الرابع "تخالق وأخلاقا"

ومنه قول زهير:البسيط)[450]

إن تلق يوما على علاته هرما تلق السماحة منه والندى خلقا

وقوله أيضا:(الطويل)[451]

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه وإن يرق أسباب السماء يسلم

449- المرجع السابق، ص179.

450- زهير، ديوانه،ص43.

451- المصدر السابق، ص87.

452- العمدة، ص 335.

453- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص329.

454- علقمة، ديوانه، ص66.

يقول ابن رشيق:" فحمل قوم قول امرئ القيس "فثوبا لبست وثوبا أجر" على أنه تكرار لا ترديد، وهذا هو الخطأ المبين، وأي ترديد يكون أحسن من هذا ؟
وقد أفاد الثاني غير إفادة الأول حسب ما اشترطوا."(452)

2-13- المجاورة: وهي أن تترد لفظتان متماثلتان في البيت وتقع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريبا منها، من غير أن تكون إحداها لغوا لا يحتاج إليها.(453)

ومثالها قول علقمة:(البسيط)(454)

ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمه أنّى توجه والمحروم محروم

ونلاحظ تكرارا لفظيا وقع في كلمات متجاورة أو متقاربة " مطعم ومطعم، الغنم والغنم، والمحروم محروم"

ومنه قول الخنساء:(البسيط)(455)

فرع لفرع كريم غير مؤتشب جلد المريرة عند الجمع فخار

في جوف رمس مقيم قد تضمنه في رمسه مقمطرات وأحجار

طلق اليدين لفعل الخير ذو فخر ضخم الدسيعة بالخيرات أمار

فالكلمات "فرع لفرع" "رمس في رمسه" و" الخير بالخيرات" ظهرت متجاورة ومتماثلـة، أكسبت هذه الأبيات – وما قبلها- موسيقى داخلية كان لها القـدرة علـى رفـد الـوزن العروضي.

ومنه قول أوس بن حجر:(البسيط)(456)

كأنها ذو رشوم بين مأفقة والقطقفانة والمذعور مذعور

2-14- التدوير: مصطلح عروضي قديم، وهو اشتراك الشطر الأول والثاني من البيت الشعري في كلمة واحدة، وقد سمي البيت المدور: المداخل أو المدمج.

يقول ابن رشيق:" والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر، غير منفصل عنه، وقد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضا، وأكثر ما يقع في عروض الخفيـف، وهـو حيث وقع في الأعاريض دليل على القوة، وقد يستخفونه في الأعاريض كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك."(457)

455- الخنساء، ديوانها، صص 69، 70.

456- الصناعتين، ص 466.

457- العمدة، ج1، صص 177، 178.

458- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط5، 1978، ص112..

459- المرجع السابق، ص113.

وللتدوير في نظر نازك الملائكة:" فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته..."(458)

وتعيب على العروضيين تناولهم للتدوير" لأنهم لم يتناولوه تناولا ذوقيا بل كان كل ما صنعوا أنهم نصوا على جواز وقوعه بين الأشطر، دونما إشارة إلى المواضع التي يتمنع فيها لأن الذوق لا يستسيغه."(459)

وهي ترى أن كل شاعر مرهف الحاسة، ممن مارس النظم السليم، ونما سمعه الشعري، لا بد أن يدرك بالفطرة أن هناك قاعدة خفية تتحكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشزا يؤذي السمع."(460)

والتدوير – لديها-" يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) في المتقارب وفاعلاتن في البحر الخفيف"(461)

ولكنه يصبح ثقيلا ومنفّرا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل (فاعلن) و(مستفعلن) و(متفاعلن) وبسبب هذا العسر تجد أن الشعراء قلما يتفقون في تدوير البسيط أو الطويل أو السريع أو الكامل.(462)

وتضيف: " وملاحظتي الثانية حول التدوير، وقد تكون ملاحظة غريبة، أنه وهو لا يسوغ في البحر الكامل، يسوغ في مجزوء الكامل، لا بل إنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة."(463)

ونحن إذ نتفق مع نازك الملائكة في بعض ما جاءت به، إلا أننا نرى أن هذا لم ينف ورود أبيات كثيرة من الكامل والسريع في قصائد للشعراء الجاهليين فيما سنراه لاحقا.

ويقول أحد الدارسين المعاصرين " وقد تبين لي من دراستي لشعر الأعشى أن هذا الشاعر كان يأتي بكثير من أبيات الخفيف مدورة، وكذلك مجزوء الوافر ومجزوء الكامل، ويبدو لي أن وجود التدوير في بعض البحور بمثل هذا الحشد لا بد أن يغير نظرتنا ويجعلنا نفترض أن الجاهليين كانوا يتعاملون مع هذه البحور التي يكثر فيها التدوير تعاملهم مع أشطار الرجز حيث يسيطر عليهم نموذج الشطر لا البيت، أما ما جاء مقسما فإنه يمثل نمطا من التقسيم الذي نراه في إطار الشطرة الواحدة، فالجاهليون لم يكونوا أهل كتابة، والذي يزيد من صحة هذا الفرض أن كثيرا من الأبيات المدورة جاء مقسما تقسيما ثلاثيا

460- المرجع السابق، ص113.

461- المرجع السابق، ص 114.

462- المرجع السابق، ص 114.

463- المرجع السابق، ص 115.

464- د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج1، ص236.

مما يؤكد أن نموذج البيت لم يكن هو المسيطر على الشاعر."[464]

فهو يرى أن " الشاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملا لفظيا بحيث تنتهي التفعيلة مع نهاية كلمة وإنما تتراكب البنية الإيقاعية تراكبا قويا مع البنية اللفظية والصوتية بحيث لا نستطيع أن نفصل بينهما."[465]

ثم يورد – كمثال على ذلك- قول الأعشى:

سلس مقلادة أسيـ ل خده مرع جنانه

ثم يعقب قائلا:" ونحن لا نتصور أن شاعرا يقول شفاهة، يؤلف شعرا يقسم فيـه الكلمـة نصفين، نصف للشطرة الأولى ونصف للثانية، فإن في هذا تكلفا وتعسفا واضحا، والـذي أتصوره أن التفعيلات في هذا البحر تسير في دائرة قد تنتهي فيها التفعيلة فـي الـشطرة الأولى مع نهاية كلمة، وقد تنتهي وقد استغرقت جزءا من الكلمة، فالتفعيلة قد انتهت عنـد ساكن اللام المضعفة في "مقلادة" وبدأت التفعيلة الثانية من متحرك اللام وانتهت عند يـاء أسيل، في حين انتهت التفعيلة الأولى من الشطر الثاني مع نهاية خده.[466]

ومما جاء من التدوير في الشعر الجاهلي في وزن الخفيف ما حفلت به معلقة الحارث بن حلزة، ومنه قوله:[467]

وأتانا من الحـوادث والأنبا ء خطب نُعنى به ونُساء

إن إخوانـنا الأراقم يـغـلو ن علينا في قيلهم إخفاء

يخلطون البريء منا بذي الذنـ ب ولا ينفع الخلي الخلاء

ومنه ما ورد في قصيدة للأعشى يمدح فيها الأسود بن المنذر اللخمي:(الخفيف)[468]

دمـنـة قـفرة تـعاورها الصيـ ف بريحين من صبا وشَمال

- ترتـعي السـفح فالكثـيب فـذقا ر، فروض القطا فذات الرئال

رب خرق من دونها يخرس السفـ ر، وميل يفضي إلى أميـال

وسِـقـاء يـوكى على تأق المل ء، وسـير ومستـقى أوشال

وإدلاج بـعـد المـنام وتهجيـ ر وقـف وسبـسب ورمـال

وقُلـيب أجـن كأن مـن الريـ ش بـأرجـائه لقـوط نصال

فلـئن شطّ بي المزار لقد أغـ دو قـليل الهـموم ناعم البال

- لامرئ يجعل الأداة لريب الـد هـر لا مسـند ولا زمال

465- المرجع السابق، ص237.

466- المرجع السابق، صص 236، 237.

467- الحارث، ديوانه، مصدر سابق، ص23.

468- الأعشى، ديوانه، ص 244 وما بعدها.

كـل عام يقود خيلا إلى خيـ ل دفـاقا غداة غب الصقال

وقوله في قصيدة أخرى متشوقا إلى قومه- وهو في نجران- مفتخرا بهم:(الخفيف)(469)

يوم أبدت لنا قتيلة عن جيـ دٍ تليع تُـزينه الأطـواق

وشتيت كالأقحوان جلاة الـ طلّ فيه عـذوبة واتسـاق

وأثيث جـثل النبات ترويـ ـه لعوب غزيرة مفـناق

- كخذول ترعى النواصف من تثـ ليث قفرا، خـلالها الأسواق

- وإذا ذو الفضول ضن على المو لى وصارت لخيمها الأخلاق

ومشى القوم بالعماد إلى الرز حى وأعيا المسيم أين المساق

أخذوا فضلهم هناك وقد تجـ ري على فضلها القداح العتاق

- لم يزدهم سفاهة شربة الكأ س، ولا اللهو بينهم والسباق

- وترى مجلسا يغص به المحـ راب كالأسد والثياب رقاق(470)

ومنه قول المرقش الأكبر في وصف ظعن النساء ومسالكها في البادية:(471)

رافـعات رقـما تُهال له العيـ ن على كل بازلٍ مستـكين

أو علاةٍ قد دربت درج المشـ ية حرفٍ مثل المهاة ذَقُـون

عامدات لخل سمسم مـا ينـ طق صوتا لحاجة المحزون

لآت هنّا وليتني طرف الزجـ ج وأهلي بالشام ذات القرون

يعمل البازل المجدة بالرحـ ل تشتكي النجاد بعد الخرون

ومن التدوير في الكامل قول عنترة في معلقته في حديثه عن ناقته:(الكامل)(472)

وكأنما تنّأى بجانب دفّها الـ وحشي من هزج العشّي ؤوم

وقول المسيب بن علس(الكامل) في المدح:(473)

للضيف والجار القريب وللطفـ ل التريك، كأنه رأل(474)

وقول أبي ذؤيب الهذلي في الرثاء:(الكامل)(475)

469- المصدر السابق، ص 190 وما بعدها.

470- المحراب: أكرم مكان في المجالس. الثياب الرقاق: كناية عن رغد العيش.

471- المفضليات، صص227، 228.

472- عنترة، ديوانه، ص 21.

473- جمهرة أشعار العرب، ص198.

474- التريك: المتروك. الرأل: فرخ النعام.

475- جمهرة أشعار العرب، ص244.

476- العيوف: نجم خاف الثريا. الرابئ: المرتقب. الضرباء: الموكلون بالقداح. يتتلع: يتقدم ويرتفع.

477- زهير، ديوانه، ص 92.

478- طرفة، ديوانه، ص89.

فوردن والعيوف مجاس رابئ الضـ ربـاء فوق النجم لا يتتلّع[476]

وقول زهير:(الكامل)[477]

قد أبدأت قُطُفًا في المشي منشزة الـ أكتاف تنكبها الحزان والأكم

وقول طرفة يعتذر إلى عمرو بن هند:(الكامل)[478]

إني وجدك، ما هجوتك، والـ أنصاب يسفح بينهن دم

وقول المخبل السعدي يذكر فيها حبيبته ويصف ديارها:[479]

وأرى لها داراً بأغدرة الـ سيدان لم يدرس لها وسم

- فكأن ما أبقى البوارح والـ أمطار من عرصاتها الوشم

- وكأن أطلاء الجـآدر والـ غزلان حول رسومها البهم

- وقوائم عوج كأعـمدة الـ بنيان عولي فوقها اللـحم

ومما جاء في مجزوء الكامل قول الأعشى:[480]

أصرمت حبلك من لميـ س اليوم أم ظال اجتنابه

ولقد طرقت الـحي بعـ د النوم، تنبحني كـلابه

بمشذبٍ كالجذع صـا ك على ترائبه خِضابه

سـاس مـقـاده أسيـ لٍ خـده مـترع جنابه

في عازب وسمي شهـ رٍ، لن يعزيني مـصابه

وقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:(الكامل)[481]

يا عين جودي بالدمـو ع المستهلات السوافـح

فيضا كما فاضت غرو ب المترعات من النواضح

- رمسا لدى جدثٍ تذيـ ـع يتُربه هوج النوافـح

- الجابر العـظم الكسيـ ر المـهاصر والمـمانح

الواهب المائة الهـجا ن مـن الخناذيذ السوابـح

بتـعمد مـنه وحلـ مٍ حين يبغي الحلم راجـح

الغـافر الذّنب العظيـ م لذي القـرابة والمـمالح

ومما جاء على وزن المتقارب قول ثعلبة بن عمرو:[482]

479- المفضليات، ص 113 وما بعدها.

480- الأعشى، ديوانه، ص 29 وما بعدها.

481- الخنساء، ديوانها، ص31 وما بعدها.

482- المفضليات، صص 253، 254.

483- المصدر السابق، ص412 وما بعدها.

أأسماء لم تسألي عـن أبيـ ك والقوم قد كان فيهم خُطوب
- فأعددت عجلي لحسن الدوا ءِ لم يتلمس حـشاها طبـيب
أخي وأخوك ببطن النسيـ ر ليس به من مـعد عريـب

وقول عوف بن عطية بن الخرع الربابي من تيم الرباب يصف الديار ويفتخر:[483]

كأن الظباء بها والنعـا ج ُألبسن من رزاقي شعارا

ومما جاء في قول الأعشى من مديحياته:(المتقارب)[484]

وشاهدنا الورود والياسميـ ن والمسمعات بقصـابها
- فأصبحت ودعت لهو الشبا ب والخندريس لأصحابها
وكعبة نجـران حتْم عليـ ك حتى تُناخي بأبـوابها

ومنه قول بشامة بن عمرو في حديثه عن خليلته:(المتقارب)[485]

وقلت لها: كنتِ قد تعلميـ ن منذ ثوى الركْب عنّا غفولا
وحـادرة كنفـيها المسيـ ح تنضح أوبر شتّا غالـيلا[486]

ومما ورد من التدوير في وزن المسرح قول عمرو بن امرئ القيس:[487]

نحن المكيثون حيث يحمدنا الـ مكث، ونحن المصالتُ الأنف

وقول أوس بن حجر:(المنسرح)[488]

إن الذي جمع السماحة والنـ جدة والحزم والقوى جمعا
الألمعي الذي يظن لك الظـ ظن كأن قد رأى وقد سمعا
- وازدحمت حلقتا البطان بأقـ وامٍ وطارت نفوسهم جزعا
- وشُبه الهيدب العبام من الـ أقـوام سقـبا ملبسا فَـرعا
- وكانت الكاعب الممنّعة الـ حسناء في زاد أهلها سـبعا
- ليبكيك الشرب والمدامة والـ فـتيان طـراً وطامع طمعا

484- الأعشى، ديوانه، صص 37، 38.

485- المفضليات، صص 56، 57.

486- الحادرة: الضخمة، يريد بها الناقة. كنفيها: ناحيتها. المسيح: العرق، أي على جانبي أذنها العرق. الأوبر: ذو الوبر ويريد به عثنونها، وهو الشعر تحت حنكها. الشّت: الكثير المتراكب.

487- جمهرة أشعار العرب، ص237.

488- أوس، ديوانه، صص 54، 55.

489- الأعشى، ديوانه، ص254 وما بعدها.

470- نغلا: فسد.

491- المصدر السابق، ص257 وما بعدها.

492- المفضليات، ص238، وما بعدها.

وقول الأعشى في مدح سلامة ذا فائش بن يزيد بن مرة:[489]

استأثـر ا بالوفـاء وبالـ ـعدل وولى الملامة الرجلا

والأرض حمالة لما حمل الـ ـ ـ ـله وما أن تـرد ما فـعـلا

يوما تراها كشـبه أردية الـ ـخمس ويـوما أديمها نغـلا[490]

أنشى لها الخفّ والبراثن والـ حافر شتى والأعصم الوعلا

ومما جاء من وزن السريع قول الأعشى أيضا:(السريع)[491]

السارقات الطرف من ظعن الـ حي ورقم دونها وكـلل

فيهن مخروف النواصف مسـ روق البغام شادن أكحل

رخـص أحم المقلـتين ضعيـ ف المنكبين للعناق زجل

ومنه قول المرقش الأكبر في الرثاء:(السريع)[492]

النشـر مسك والوجـوه دنا نير وأطـراف البـنان عنم

لم يشج قلـبي ملحوادث إلـ لا صاحبي المتروك في تغلم

ثعلب ضراب القوانس بالسـ سيف وهادى القـوم إذ ظـلم

- من دونه بيض الأنوق وفـو قه طـويل المنكـبـين أشـم

ومن الطويل قول عنترة:[493]

وسارت رجال نحو أخرى عليهم الـ حديد كما تمشي الجمال الدوالج

وقوله مفتخرا على وزن البسيط:[494]

لي النفوس - وللطير اللحوم وللـ وحش العظام وللخيالة السلب

وقوله على مجزوء الرمل:[495]

أسمعاني نغمة الأسـ ياف حتى تطرباني

493- عنترة، ديوانه، ص38.

494- المصدر السابق، ص93.

495- المصدر السابق، ص222.

الفصل الثالث:

الإيقاع العروضي

الإيقاع العروضي:

1- علم العروض:

العروض علم يضبط أوزان الشعر، ويميز ما فيها من صحة أو فساد، فهو إذن علـم معيـاري يحدد مدى صوابية الإيقاع الموسيقي، والتناسب النغمي في الشعر.

والعروض لغة: الناحية، والعروض اسم من أسـماء مكـة، واسـم لعمـان(بـضم العـين)، والعروض:الناقة الصعبة.

ويذكر صاحب اللسان أنه سمي عروضا: لأن الشعر يعرض عليه[4].

وجاء في كتاب العين للخليل:" والعروض عروض الشعر، لأن الشعر يعرض عليـه، ويجمـع أعاريض، وهي فواصل الأنصاف، والعروض تؤنث، والتذكير جائز، والعروض طريـق فـي عرض الجبل، وهو ما اعترض في عرض الجبل في مضيق ويجمع عروض."[2]

وواضع علم العروض هو العالم الفذ الخليل بن أحمد الفراهيدي، وقد كان له الفضل في استنباط قواعد هذا العلم من النماذج الشعرية التي تؤلف ديوان العرب وإخراجه في حالة أقرب ما تكون إلى الاكتمال.

وقد تباينت آراء الرواة في شأن إرساء الخليل قواعد علمه ووضع مصطلحاته وتنظيم قوانينـه. فمما رواه ابن خلكان في معجمه وفيات الأعيان: أن الخليل دعا ا بمكة أن يرزقه علمـا لـم يسبقه إليه أحد، ولا يؤخذ إلا عنه فرجع من حجه، وقد فتح ا عليه بهذا العلم الذي أطلق عليه اسم العروض تيمنا بمكة التي من أسمائها العروض.[3]

ومنها أن الخليل مر يوما بسوق الصفارين (النحاسين)، وهو يدير في رأسه بيتـا مـن الشعر، فصادف ذلك تتابع حركات البيت مع تتابع طرق النحاسين على آنياتهم وسـكناته مع توقف طرقهم، فنبهه ذلك إلى أن الطرق يعادل الحركة، والتوقف عنه يعادل السكون، ومن ثم فقد جاءت موسيقى البيت من حركات وسكنات منتظمة، فـرأى أن يطبـق هـذه القاعدة على النماذج الشعرية التي رويت عن العرب حتى تم له علم العروض.[4]

1- ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة عروض.

2- أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي.

3- وفيات الأعيان، ج 1، ص243، المجلد الأول، دار مكتبة الهلال.

4- كامل شاهين، اللباب في العروض والقافية، مكتبة الجامعة الأزهرية سنة 1970، ص7.

5- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص49.

6- د. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1987، ص9.

7- أحمد سليمان ياقوت، الأوزان الشعرية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1996، ص5.

ومنها أن الخليل لما دخل مكة، التي أصابت في هذا العصر حظا وافرا من الحضارة والترف، وقد ترددت في أرجائها قدسية النغم، فاجتمع اطلاعه على تطور الغناء في مكة مع ما رزقه ا به من علم بالشعر والإيقاع والنغم الموسيقي، فجعله ذلك يفكر في الوزن الشعري وما يمكن أن يخضع له من قواعد وأصول، ثم انطلق من فوره، وحبس نفسه في بيته أياما وليالي يستعرض ما روي من أشعار ذات أنغام موسيقية، ثم خرج على الناس بتلك القواعد المضبوطة. والأصول المحكمة التي سماها العروض.(5)

ومنها أيضا أن ما دفعة إلى ذلك هو إشفاقه من اتجاه بعض الشعراء في عصره إلى نظم الشعر على أوزان لم يعرفها العرب، ولهذا طفق يقضي الساعات والأيام يوقع بأصابعه ويحركها إلى أن حصر أوزان الشعر العربي وضبط قوافيه.(6)

ويروى أنه" كان عالما بقواعد الموسيقى، ويذكر ابن النديم أنه ألف فيها كتابي " النغم" و" الإيقاع" ولعل ذلك كان أكبر مساعد له في حصر أنغام الشعر العربي في خمس دوائر تجمع كل دائرة عددا من بحور الشعر، ويبدو أن الخليل بن أحمد كان على دراية واسعة بما يدرس في الرياضة، تحت باب (التوافيق والتباديل) إذ أنه قد أخذ يبدل في أوضاع تفعيلات كل دائرة، حتى تنتج تفعيلات جديدة يحتويها بحر آخر من البحور مخالف للأصل الذي اشتق منه"(7).

ومع أن علماء الأدب والتراجم يجمعون على أن علم العروض يعد ابتكارا ذاتيا تفرد به الخليل ولم يسبقه إليه أحد، فإن بعض الدارسين المحدثين يرون أن الخليل بن أحمد لم ينطلق من فراغ مستندين في ذلك إلى نص لابن فارس ورد فيه:" والذي نقوله في الحروف هو قولنا في الإعراب والعروض... فإن قال القائل: فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية، وأن الخليل أول من تكلم في العروض، قيل له نحن لا ننكر ذلك بل نقول إن هذين العِلْمين قد كانا قديما، وأتت عليهما الأيام وقلاّ في أيدي الناس، ثم جددهما هذان الإمامان... وأما العروض فمن الدليل عليه أنه كان متعارفا

اتفاق أهل العلم على المشركين لما سمعوا القرآن قالوا – أو من قال منهم – إنه شعر. فقال الوليد بن المغيرة منكرا عليهم: لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقراء الشعر هزجه ورجزه وكذا وكذا، فلم أره يشبه شيئا من ذلك. أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعر.(8)

8- أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامنا، تعليق أحمد حسن نسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 1997، ص17.

9- ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق وضبط مصطفى السقاء إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، الكتب العلمية.ب.ت. ج1، 2، ص270.

10- مجلة فصول، ج2، م6، العدد 2، مارس 1986، ص129.

11- المرجع السابق، ص129.

ويرون فيما ورد في سيرة ابن هشام تدعيما لنص ابن فارس، إذ ذكر أن الوليد بن المغيرة، قال عن النبي صلى ا عليه وسلم:" ... قال ما هو بشاعر، لقد عرفنا الشعر كله رجـزه وهزجـه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه فما هو بالشعر..."[9]

يقول سيد البحراوي:" وما يهمنا في نص ابن فارس بغض النظر عن فهمه لطبيعة عمل الخليل، هو الإشارة الواضحة إلى معرفة الجاهليين بقواعد الهزج والرجز وكذا وكذا "[10].

ويعتمد نصا آخر للأخفش في كتابه القوافي يقول فيه:" سمعت كثيرا من العرب يقول: جميـع الشعر قصيد ورمل ورجز. أما القصيد فالطويل والبسيط التام والكامل والتـام والمديـد التـام والوافر التام والرجز التام. وهو ما تغنى به الركبان. ولم نسمعهم يتغنون إلا بهذه الأبنية. وقـد زعم بعضهم أنهم يتغنون بالخفيف والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر، وغير الرجز فهـو رمل، والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترنمون بـه فـي عملهـم وسوقهم ويحدون به.[11]

وفي رواية أخرى للأخفش رواها عن الحسن بن يزيد قال سألت الخليل بن أحمد عن العروض فقلت له هلا عرفت له أصلا. قال نعم: مررت بالمدينة حاجا فبينا أنا في بعض طرقاتها، إذ بصرت بشيخ يعلم غلاما وهو يقول له: قل:

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعم   نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا

قال الخليل: فدنوت منه فسلمت عليه، وقلت له: أيها الشيخ، ما الذي تقوله لهذا الصبي؟

فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم وهو علم عندهم يسمى التنعيم، لقولهم فيه نعم، قال الخليل فحججت، ثم رجعت إلى المدينة فأحكمتها.[12]

ومع أن هذه الروايات والنصوص قد تجعل الافتراض قائما بأن العـرب عرفـت شـيئا مـن العروض قبل الخليل، فإن هذا العلم في شكل نظرية علمية له أسسه وقوانينه وضوابطه لم ينشأ إلا على يد الخليل الذي أخرجه إلى الوجود وجعله علما قائما بذاته " يكاد يكون متكاملا، ولعـل ذلك هو السر في أن من أتى بعد الخليل من العروضيين لم يستطيعوا أن يزيدوا على عروضـه أي زيادة تذكر أو تمس الجوهر.[13]

يقول محمد العلمي عن المصطلحات العروضية الجزئية التي عرفها العـرب وقننهـا الخليـل واعتمدها في علمي القافية والعروض:" فليس هناك من يستطيع أن ينكر أن وجودها كان تمهيدا ومقدمة ضرورية لعمله. وإذا كان عصر الخليل قد تميز بأنه عصر وضع العلوم العربية، فإن هذه العلوم لم تنطلق من فراغ، بل اعتمد كل واحد منها على المحـاولات الجزئيـة التـي

12- انظر: محمد العلمي، العروض والقافية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1983، ص37.

13- د. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص10.

14- محمد العلمي، العروض والقافية، صص 55، 56.

سبقته، وقد انطلق الخليل من تلك المحاولات وبنى عمله عليها، ويكفي أن نشير إلى أنه انطلق من مفهوم البيت عند العرب ليشيد بناء شامخا قوامه العروض، والسبب والوتد والفاصـلة وما إليها من لوازم بيت الشعر عندها. على أن المصطلحات التي احتفظ بها الخليل مـن الملامح السابقة عليه خضعت عنده لتحديد في دلالتها، وكان ذلك بتصرفه الوحيـد فيهـا لتصبح جزءا من نظامه الذي تميز- من ضمن ما تميز – بالوضوح والاتساق."(14)

أما الدكتور ناصر الدين الأسد فيقول في تعليقه على نص ابن فارس السابق: "فضلا عـن ذلك نستبعد أن يكون العرب، حتى أهل المدر قد عرفوا النحو والعروض من حيث همـا علمان لهما مصطلحات وقواعد بالمعنى الذي عرفه المسلمون بعد ذلك، والأرجح أن ابن فارس يقصد أن العرب كانوا يعرفون من أمر العروض وعيوب القافية ما يستطيعون أن يميزوا الصحيح من الخطأ، وما

أصبح بعد ذلك أساسا لعلمي النحو والعروض.(15)

ويرد الدكتور صلاح يوسف عبد القادر على هؤلاء الدارسين المحدثين المشككين في الإنجـاز الذاتي للخليل، فيكشف عن الخلط البين لديهم بين الأنواع الشعرية التي عرفها العـرب وبـين بحور الشعر أو موازينه، فيقول" وفي اعتقادنا أن ما كان متعارفا عليه من أنواع الـشّعر عنـد العرب، كالقريض والرجز والهزج والرمل، يندرج تحت مصطلح نوعي لا فني، وهو يمس بناء القصيدة بكامله وليس له علاقة بوزن وحدة القصيدة، وهو البيت، وهذه الأنـواع التـي كانـت معروفة آنذاك تشبه الأنواع التي عرفت لاحقا كالمسمط والمخمس والمشطور والمنهوك..."(16).

ويورد نصا لابن رشيق عن الزجاج" أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش، قال سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض: لم سميتَ الطويل طويلا؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه، قلت فالبسيط؟ قال: لأنه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه (فَعِلُن) وآخره (فَعِلُن)، قلت فالمديـد؟ قال لتمدد سباعيه حول خماسيه، قلت فالوافر؟قال لوفور أجزائه وتدا بوتد، قلت فالكامل؟ قـال لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر. قلت فالهزج قال لأنه يـضطرب، وشُـبّه بهزج الصوت، قلت فالرجز؟ قال لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام، قلت: فالرمل؟ قال: لأنه شُبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض، قلت فالسريع؟ قال: لأنـه يـسرع علـى اللسان، قلت: فالمنسرح؟ قال لانسراحه وسهولته، قلت: فالخفيف؟ قال : لأنه أخف الـسباعيات، قلت: فالمقتضب؟ قال: لأنه اقتضب من السريع؟ قلت فالمضارع؟ قال لأنه ضارع المقتـضب،

15- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف بمصر، 1956، ط1، ص48.

16- في العروض والإيقاع الشعري، مرجع سابق، ص24.

17- المرجع السابق، صص25، 26، نقلا عن ابن رشيق، العمدة، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات دار الجبل، ط5، بيروت 1981، ص13.

قلت فالمجتث؟ قال: لأنه اجتث، أي قطع من طويل دائرته، قلت فالمتقارب؟ قال لتقارب أجزائه، لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا.[17]

ومنذ إرساء الخليل دعائم هذا العلم، دأب العلماء بعده يدرسونه دراسة تأمل وتفحـص فقبلـوا أكثره وأنكروا بعضه، واستدركوا عليه استدراكات طفيفة. فذكروا أن الجـوهري أنكـر عـدد البحور وحصرها في اثني عشر بحرا وأنكر في الأجزاء تفعيلة(مفعـولات)، كمـا اعتـرض الأخفش والزجاج والمعري وغيرهم على بعض الزحافات وتسمياتها،

وأنكر الأخفش بحري المقتضب والمضارع، واستدرك ببحر المتدارك، كما اسـتدرك آخـرون ببعض الأعاريض والأضرب، وأنكر بعضهم المشطور من بحري الرجز والسريع والمنهـوك من بحري الرجز والمنسرح.[18]

ويعجب بعض الدارسين من إغفال الخليل بحر المتدارك، ولم يهمل المضارع والمقتضب مع ما يقال عن ندرتهما في الشعر العربي، غير أن ما ورد في الحاشية الكبرى للـدمنهوري يجعـل الدارس يدرك العلة في سكوت الخليل عن المتدارك إذ رأى مخالفته للأصول بدخول التـشعيث والقطع في حشوه.[19]

أما الأخفش[20] فرأى من استقرائه الشعر العربي أنه وزن مستعمل وليس وزنا مهملا فأضـافه إلى البحور الشعرية فصارت ستة عشر بحرا.[21]

ويرجح أحد الباحثين المعاصرين أن يكون العروضيون المحدثون" الذين جاءوا بعد الخليل هـم من أدخلوا المتدارك في دائرة المتقارب الخليلية، لأن الخليل لم يكن قد تنبه إليه، ومرد ذلك إلى أنه لم يجده في الشعر العربي، وفي هذا دليل آخر على أن الخليل لم يعتمد نظرية التبادل فقـط في تعامله مع الشعر العربي لاستنباط قواعد علم العروض، وإنما انطلق من الواقع الشعري في الدرجة الأولى، ولو كان اعتمد نظرية التبادل فقط لتنبه إلى أن (فاعلن) في التركيب المقطعـي هي (فعولن) وكلتاهما تتألف من وتد مجموع وسبب خفيف على اختلاف في ترتيب كـل مـن هذين المقطعين في كل من التفعيلتين... لكن الواقع الشعري فرض نفسه على الخليل كما فرض على من جاء بعده، فلم يدخل المتدارك في دائرة المتقارب...[22]

18- انظر محمد مصطفى بلحاج، مواقف القدماء من علمي العروض والقافية، مجلة كلية التربية، عدد 10، 1979، ص141.

19- الحاشية الكبرى، طبعة الحلبي، القاهرة1344، ص68.

20-المقصود بالأخفش هنا، هو الأخفش الأوسط، وهو سعيد بن مسعدة تلميذ سيبويه، أما الأخفش الأكبر فهو عبد الكريم الهجري أستاذ سيبويه، والأخفش الأصغر هو علي بن سليمان البغدادي. ومعنى الأخفش في اللغة: الضيق العينين.

21- محمد رضوان الداية، العروض وموسيقى الشعر، مطبعة طربين1987، ص8.

22- الدكتور صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص124.

وبذلك فهو يستبعد" أن يكون الخليل قد أهمله لوجود علة التشعيث في الحشو، إذ لو صح هذا عن الخليل لكان لزاما أن يهمل الخفيف أيضا، لأن التشعيث يدخل (فاعلاتن) في حشوه وإن كان ذلك نادرا، وقد أقر بذلك بعض العروضيين...[23]

أما الدكتور مصطفى حركات فيرى أن مقولة تدارك الأخفش هذا البحر " لا تعني أي شيء، لأن البحر لا يكتشف من طرف المنظر وإنما يظهر إلى الوجود مع الشعراء... وهؤلاء لم يستعملوا هذا الوزن الذي هو نظريا مقلوب المتقارب قبل الأخفش وبقوا يجهلونه قرونا بعده."[24]

غير أننا نجد من شكّك في رواية استدراك الأخفش على الخليل بحر المتدارك، ومن هؤلاء الدارسين الدكتور عبد الرضا علي الذي يقول عن بحور الخليل:" أما عددها، فهي ستة عشر بحرا، ومن يتبع طريقة الفك التي اصطنعها الخليل يوقن أن الخليل ذكرها كلها، لأنها تستقيم جميعا بالفك، وإن لم ينص عليها، لكن العروضيين يجمعون على أن الخليل ذكر منها خمسة عشر بحرا، وأن الأخفش زاد عليها واحدا هو المتدارك، وهم في هذا قد وقعوا في وهم على وفق رأي أستاذنا مهدي المخزومي[25]، لأن في (الفك) ردا يدحض الزعم بأن الخبب قد فات الخليل فتداركه الأخفش لأن أول السبب الخفيف في دائرة المتفق هو مفك المتدارك، وإن ما لم يجده الخليل إلا مخبونا في تفعيلاته الثماني.[26]

ولا ينفي محمد العلمي معرفة الخليل لهذا البحر، إلا أنه لا يميل "إلى أن الأخفش لم يثبته"[27]، فهو يقول:" ومما يؤكد عندي إثبات الأخفش له بعد أن نص الخليل على طرحه أنه سار على النهج نفسه في إثبات أنواع البحور الأخرى التي لم يذكرها الخليل... وذلك أنه لم يراع شيوع النوع، بل راعى الأبيات المنفردة المنعزلة، فخضع للسماع في أندر ظواهره، وهو ما سمي عند غيره بالشاذ.[28]

23- المرجع السابق، ص125.

24- قواعد الشعر، ص109.

25- وفي هذا يقول الدكتور مهدي المخزومي:" وُأثِّبتُ الدوائر الخمس لأرفع وهما وقع فيه القدماء، فقد جازت عليهم خرافة أن الأخفش سعيد بن مسعدة كان قد استدرك على الخليل بحرا فاته وهو بحر (الخبب) الذي سمي المتدارك وهو بحر اشتق من (المتقارب) أصل الدائرة وأساسها، وكان الأخفش قد استطاع أن يمرر هذا الزعم على الدارسين، حتى الحذق منهم، وما يزال الدارسون يرددون هذه المقولة في غير وعي. فالذي يقف على عمل الخليل في استنباط البحور يجزم في غير ما تردد أن بحور الشعر الستة عشر كلها من وضع الخليل ومن استنباطه، وإذا عرفنا أن سبيل العروض إلى الدارسين بعد الخليل هو الأخفش وأن الدارسين الذين عاصروا الأخفش ولقوه لم يكونوا يحسنون الظن في أمانة الأخفش، على آثار الآخرين ومصنفاتهم، ووضعنا أيدينا على مفتاح هذه الأسطورة التي زعمت أن الأخفش استدرك على الخليل شيئا ما كان معقولا أن يفوته كما بيَّنّا."(عبقري من البصرة، ص105.)

26- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، منشورات دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط3، 1997، ص13.

27- العروض والقافية، ص197.

28- المرجع السابق، ص197.

29- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص104.

وبتجاوزنا هذه الآراء في ظاهرة استدراك الأخفش على الخليـل نقـف عنـد تـصور حـازم القرطاجني لتواتر البحور الشعرية وصورها، فنجده يخالف المتقدمين عنه من دارسـي الأوزان وينتهي إلى أن:" الأوزان التي ثبت وضعها عن العرب أربعة عشر وزنـا، وهـي: الطويـل والبسيط والمديد والوافر والكامل والرجز والرمل والهـزج، والمنـسرح والخفيـف والـسريع والمتقارب والمقتضب والمجتث."[29]

ويلاحظ قلة استعمال العرب المقتضب والمجتث ويشك في وضـعهم الخبـب، ويـسكت عـن المتدارك، وينكر إطلاقا المضارع الذي يراه مختلقا عن العرب وقياسا فاسدا لأذواقهم.[30]

وإذا كان الغرض من دراسة العروض والقافية معرفة مذاهب العرب في صناعة الشعر وضبط إيقاعه وإدراك أوزانه المختلفة فإن الشاعر ذا الموهبة الذي حفظ قدرا كافيا من الشعر العربـي وتمرس فيه ليس في حاجة إلى قواعد العروض، فالطبع والذوق يقودانه إليه."[31] فأبو العتاهيـة يصرح" بأنه أكبر من العروض"[32]

كما يرى ابن طباطبا أن المعرفة بعلم العروض لا تخلق شاعرا ولكنها تسعف الـشعراء الـذين يضطرب عليهم الذوق، إذ يقول:" فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه."[33]

ويقول قدامة في هذا المقام:" وعلما الوزن والقوافي وإن خصا بالشعر وحده فليست الـضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم. ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي، ولو كانـت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسدا أو أكثره.[34]

ويضيف:" ثم ما نرى من استغناء الناس عن هذا العلم بعد واضعيه إلى هذا الوقت، فـإن مـن يعلمه ومن لا يعلمه ليس يعول في شعر إذا أراد قوله إلا على ذوقه، دون الرجوع إليـه، فـلا

30- المصدر السابق، ص104.

31- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراع، دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص265.

32- المرجع السابق، ص265، وانظر الأغاني ج4، دار الثقافة، ط6، 1983، ص15.

33- عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلاّم، شركة فن الطباعة، القاهرة 1956، ص ص3-4.

34- نقد الشعر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ب.ت. صص61، 62.

35- المصدر السابق، ص62.

36- ابن رشيق، العمدة، ص134.

37- المصدر السابق، ص134.

38- نصر الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، القاهرة، المطبعة البهية 1939، ص35.

يتوكد عند الذي يعلمه صحة ذوق ما تزاحف منه بأن يعرض عليه، فكان هذا العلم مما يقال فيه إن الجهل به غير ضائر، وما كانت هذه حاله فليست تدعو إليه ضرورة.[35]

ومع أن ابن رشيق يؤمن من أن" الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهـو مشتمل على القافية، وجالب لها بالضرورة.[36] إلا أنه يرى أن الشاعر:" المطبوع مستَغْنٍ بطبعه عن معرفة الأوزان، وأسمائها وعللها، لنبو ذوقه من المزاحف، والمستكره والـضعيف الطبـع يحتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن."[37]

ولكن ابن الأثير له رأي آخر في حاجة الشاعر إلى علم العروض، فهـو يقـول:" إن الـشاعر يحتاج إليه، ولسنا نوجب عليه المعرفة لينظم بعلمه، فإن النظم مبني على الـذوق، ولـو نظـم بتقطيع التفاعيل لجاء شعره متكلفا غير مرضي، وإنما أريد للشاعر معرفة العروض لأن الذوق قد ينبو عن بعض الزحافات، ويكون ذلك جائزا في العروض، وقد ورد للعرب مثله، فإذا كـان الشاعر غير عالم به لم يفرق بين ما يجوز من ذلك، وما لا يجوز، وكذلك أيضا يحتاج الشاعر إلى العلم بالقوافي.[38]

ويقول أحد الدارسين المحدثين إن:"أذن الشاعر الموسـيقية- مهمـا كانـت درجـة رهافتهـا وحساسيتها- قد تخذل صاحبها أحيانا في التمييز بين الأوزان المتقاربة أو بين قافيـة سـليمة، وأخرى معيبة، أو بين جائز وآخر غير جائز."[39] لأن "جهل الشاعر الموهوب بأوزان الـشعر وبحوره المختلفة من تامة ومجزوءة ومشطورة، ومنهوكة قد يحصر شعره في أوزان خاصـة، وبذلك يحرم نفسه من العزف على أوتار شتى تجعل شعره منوع الأنغام والألحان. مـن ذلـك تتجلى أهمية دراسة الشعر للعروض، والإلمام بقوانينه وأصوله."[40]

2-قوانين علم العروض:

إن للنظام الإيقاعي العروضي مصطلحات استقرت أصولها وترسخت جذورها عند العروضيين، وهي مصطلحات مستقاة من البيئة العربية ومستمدة أساسا من الخيمة وأقسامها.

يقول أبو بكر بن عبد الملك بن السراج الشنتريني:

" واعلم أن العرب شبهت البيت من الشعر بالبيت من الشعر، لأن بيت الشعر يحتوي على مـن فيه كاحتواء بيت الشعر على معانيه، فسموا آخر جزء من الشطر الأول من البيـت عروضـا تشبيها بعارضة الخباء، وهي الخشبة المعترضة في وسطه... وسمي آخر جـزء مـن البيـت ضربا لكونه مثل العروض مأخوذا من الضرب الذي هو المثل، وشبهوا الأسباب والأوتاد التي تتركب منها بـأسباب الخباء، وأوتاده لثبات الأوتاد، واضطراب الأسباب في أكثر الأحوال بما يعرض من الزحاف والاختلال."[41]

39- د. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، مرجع سابق، ص11.

40- المرجع السابق، ص11.

41- أبو بكر محمد بن عبد الملك السراج الشنتريني، المعيار في أوزان الشعر، تحقيق محمد رضوان الداية، دمشق، دار الملاح، ط2، 1979، صص8، 9.

يقول حازم القرطاجني:" ولما كان أحق البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألاّفها عند فراقها وتذكر عهودها الحميدة فيها، وكان الشاعر يريد أن يبقى ذكرا أو يصوغ مقالا يخيل فيه حال أحبابه ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم، ويحاكي فيه جميع أمورهم حتى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم أحبوا أن يجعلوا الأقاويل – التي

يودعونها المعاني المخيلة لأحبائهم المقيمة في الأذهان صورا هي أمثلة لهم ولأحوالهم- مرتبة ترتيبا يتنزل من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم.[42]

إلا أن تلك المعاني الاصطلاحية واللغوية للإيقاع العربي قد وجدت من الدارسين المحدثين من يعدل عنها إلى:

- الوحدات الصوتية التي تمثلها الأسباب والأوتاد.
- الوحدات العروضية أو التفعيلات.
- التشكل الإيقاعي أو الأنساق العروضية الإيقاعية التي تتمثل في البحور.
- التحولات أو الانزياحات أو ما يسمى (بالمتغير الذي يقابله الثابت) أو الزحافات و العلل.
- النماذج النظرية العليا وهي المتمثلة في الدوائر العروضية.

3- التفاعيل (التفعيلات):

تتألف تفاعيل العروض من اجتماع الأسباب والأوتاد والفواصل أو من مقاطع لا تقل عن مقطعين ولا تزيد عن ثلاثة مقاطع.

والتفعيلات الشعرية تتركب من عشرة حروف، وتسمى أحرف التقطيع وهي أقرب ما تكون شبها بأحرف الميزان الصرفي، يقول أبو عبد ا الدماميني:

"اختار العروضيون للأجزاء الدائرة بينهم في وزن الشعر: الفاء والعين واللام اقتفاء بأهل الصرف في عادتهم وزن الأصول بهذه الحروف، فحذوا حذوهم في مطلق الوزن بها لما كان على ثلاثة أحرف مع قطع النظر عن الأصالة والزيادة، وأضافوا إلى ذلك من الحروف الزوائد السبعة، وهي الألف والواو والسين، والتاء والنون والميم والياء ويجمع هذه الأحرف قولك: لمعت سيوفنا، وتسمى عندهم بأحرف التقطيع."[43]

والتفاعيل العروضية التي اخترعها الخليل يبلغ عددها عشر تفاعيل تنقسم من حيث عدد حروفها إلى نوعين:

3-1-التفاعيل الخماسية: وهي ما تكون التفعيلة منها على خمسة أحرف وتتكون من سبب ووتد وعددها تفعيلتان:

42- المنهاج، صص249، 250.

43- أبو عبد ا بن أبي بكر الدماميني، العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحساني حسن عبد ا ، القاهرة، مطبعة المدني، ط1، 1973ص8.

- فعولن= وتد مجموع + سبب خفيف.

- فاعلن= سبب خفيف + وتد مجموع.

2-3 – التفاعيل السباعية: وهي ما تكون التفعيلة فيها على سبعة أحرف، وتتكون من سببين ووتد، وعددها ثمانٍ، وهي:

- مستفعلن= سبب خفيف + سبب خفيف + وتد مجموع.
- مستفع لن= سبب خفيف+ وتد مفروق + سبب خفيف.
- فاعلاتن= سبب خفيف + وتد مجموع + سبب خفيف.
- فاع لاتن= وتد مفروق + سبب خفيف + سبب خفيف.
- مفاعيلن = وتد مجموع + سبب خفيف + سبب خفيف.
- مفَاعلَتُن = وتد مجموع + سبب ثقيل + سبب خفيف.
- متفاعلن = سبب ثقيل + سبب خفيف + وتد مجموع.
- مفعولاتن= سبب خفيف + سبب خفيف + وتد مفروق.

غير أن هناك من رأى أن:" الأجزاء التي يقطع عليها الشعر سبعة:" اثنان منها خماسيتان، وهما فعولن وفاعلن، وخمسة سباعيات، وهن مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن، أما مفعولات، فليس بجزء صحيح على ما يقول الخليل، وإنما هو منقول(مستفع) لن مفروق الوتد، لأنه لو كان جزءا صحيحا لتركب من مفرده بحر كما تركب من سائر الأجزاء.(44)

أما ابن رشيق فيقول:" وقد جعل الخليل الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية، منها اثنتان خماسيتان وهما: فعولن، وفاعلن، وستة سباعية وهي مفاعيلن، فاعلاتن، ومستفعلن، متفاعلن، ومفاعلتن ومفعولات.(45)

وهذا ما دعا بعض الدارسين إلى توضيح مبدأ تركيب هذه الأجزاء وتحليلها:" فالجزآن الخماسيان يتكونان من سبب خفيف ووتد مجموع بعده في أحدهما وقبله في الثاني. بينما تتركب ثلاثة من السباعية(مفاعلتن متفاعلن) من وتد مجموع بعده فاصلة صغرى في أحدهما وقبله في الثاني، أما مفعولات فتتكون من سببين خفيفين بعدهما وتد مفروق. فإذا كانا بعده فتلك (فاع لاتن) وإذا كان أحدهما قبله والثاني بعده فتلك (مستفع لن).

وهذان الجزآن هما اللذان يرفعان إلى عشرة أما في لفظها فهي ثمانية حيث يشتركان في لفظهما مع (مستفعلن) و (فاعلاتن)(46)

44- أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، عرض الورقة، تحقيق محمد العلمي، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984، ص11.

45- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص135.

46- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص135.

47- موسيقى الشعر، صص52، 53.

48- محمد العلمي، العروض والقافية، ص82.

ويعيب الدكتور إبراهيم أنيس على الخليل نهجه هذا ويرى أنه غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية في التفاعيل بجعله من "مستفعلن" تفعيلتين ومن "فاعلاتن" تفعيلتين، ويرى أن " مستفعلن" فهي من الناحية الصوتية كما يحلله العلم الحديث بمقاييسه الحديثة.[47]

ونتساءل مع محمد العلمي: كيف غاب عن الدكتور أنيس:" أن الخليل لا يقصد بالتمييز بين (مستفع لن) و(مستفعلن) وبين (فاع لاتن) و (فاعلاتن) تفريقا بين الأسس الصوتية المجردة في الصورتين، بل تفريقا بين الأسس الصوتية الإيقاعية بصفة خاصة، فتقسيم فاعلاتن إلى صورتين ومستفعلن إلى صورتين كذلك ذو أساس وظيفي إيقاعي ويعكس اختلاف الأساس الإيقاعي بين الصورتين في كل تفعيلة، أن (مستفعلن) تتكون من سببين خفيفين (يجوز حذف أحد ساكنيهما أوهما معا)، ووتد مجموع (لا يجوز أن يمس بتغيير إلا في العروض والضرب) بينما (مستفع لن) تتكون من سبب خفيف (يجوز حذف ثانيه) ووتد مفروق (لا يجوز أن يمس ثانيه الساكن أبدا، وسبب خفيف (يجوز حذف ثانيه) وما قيل عن الفرق بين هاتين، يقال في الأخريين بما يناسب وضعهما الإيقاعي ووضع مكوناتهما[48]

وهذا ما ذهب إليه الدكتور إميل بديع يعقوب:" الفرق بين فاعلاتن، وفاع لاتن أن الأولى تتألف من سببين خفيفين، والفرق بين مستفع لن ومستفعلن أن الأولى تتألف من سببين بينهما وتد مفروق وهذا الفرق يستتبع فرقا آخر، فالفاء مثلا التي هي الحرف الرابع في مستفعلن تعتبر ثاني سبب، ولذلك جاز طيها، فتصبح مفاعلن، لكنها تعتبر وسط وتد مفروق في مستفع لن، لا ثاني سبب ولذلك جاز طيها لأن الطي زحاف، والزحاف خاص بالأسباب ولا يدخل الأوتاد.[49]

ويميز الدكتور مصطفى حركات بين (فاعلاتن) و(فاع لاتن) و(مستفعلن) و(مستفع لن)

فيقول: " ويمكننا أن نلاحظ أن "فاعلاتن" و"فاع لاتن" متساويتان في النطق ولكنهما مختلفتان في التركيب وكذلك الشأن بالنسبة لكل من "مستفعلن" و"مستفع لن"، وقد ميز القدماء بين الأنماط المتساوية في النطق بواسطة الكتابة.[50]

وفي موضع آخر يقول عن (مستفع لن) في الخفيف:" يتساءل ربما القارئ عن اختيار الخليل الذي وضع في هذا البحر التفعيلة مستفع لن بدلا من مستفعلن، مع أن هاتين التفعيلتين متساويتان في النطق، والسبب في هذا الاختيار راجع في رأينا إلى أمرين:

(أ) التفعيلة " مستفع لن" في الخفيف لا يسقط منها أبدا الرابع بخلاف تفاعيل الرجز أو السريع أو البسيط، وهذا يشير إلى أن الحرف الرابع لا يكون ثاني سبب.

49- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1991، ص198.

50 - قواعد الشعر، مرجع سابق، ص13.

51 - المرجع السابق، ص95.

52- يرى بعض الدارسين أن (مفعولات) هي الأصل الذي تفرع عنه:فاعلات، انظر د. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص21، مرجع سابق.

(ب) تفاعيل الخفيف تحمل الوتد في الرتبة الثانية ومن باب التجانس فإن اختيار مستفع لن التي يتوسطها الوتد المفروق أفضل من اختيار مستفعلن التي تحمل الوتد في الرتبة الأخيرة.(51)

والتفعيلات العروضية من حيث كونها أصولها من حيث كونها أصولا أو فروعا تنقسم إلى فرعين:

- الأصول: وهي كل تفعيلة بدِئَتْ بوتد مجموعا كان أو مفروقا- وعددها أربع هي: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاع لاتن.

- الفروع: وهي ما كان أولها سببا وقد تفرعت عن الأصول بتقديم الأسباب عن الأوتاد، لأن الخليل اعتمد في ذلك قانون التبادل الرياضي، ومنه تفرع عن:

"فعولن": "فاعلن"؛

وعن "مفاعيلن": "مستفعلن" و"فاعلاتن"؛

وعن "مفاعلتن": "متفاعلن"؛

وعن "فاع لاتن" : "مفعولات" و"مستفع لن".(52)

يقول الشنتريتي:" وأصول الأجزاء المتركبة من الأسباب والأوتاد أربعة: أحدها "فعولن"، وفرعه "فاعلن" والثاني "مفاعيلن" وله فرعان: "مستفعلن"، و"فاعلاتن"، والثالث مهمل، وهو "فاعلاتك"، والرابع "فاع لاتن" مفروق وله فرعان: "مفعولات" و"مستفع لن"، فصار الجميع أحد عشر جزءاً واحد منها مهمل والباقي مستعمل.(53)

4- البيت الشعري:

البيت الشعري العربي هو الوحدة الأساسية للقصيدة العربية، وأبيات القصيدة متكافئة عروضيا أي أن كل بيت يجوز أن يحل محل بيت آخر دون أن يتغير وزن القصيدة.(54)

وينقسم البيت الشعري العربي من حيث تركيبه إلى شطرين أو إلى مصراعين يسمى الشطر الأول: صدر البيت والشطر الثاني: عجز البيت.

وللبيت الشعري أسماء وألقاب تختلف باختلاف شكله وبنيته، منها:

البيت التام: هو الذي استوفى جميع أجزاء دائرته.

البيت المجزوء: هو ما حذف منه تفعيلة واحدة في آخر كل شطر من شطريه.

53- أبو بكر الشنتريتي، المعيار في أوزان الأشعار، تحقيق محمد رضوان الداية، مكتبة دار الملاح، دمشق سوريا، ط2، 1979، ص12.

54- د. مصطفى حركات، كتاب العروض- القصيدة العربية بين النظرية والواقع، المكتبة الوطنية، ص1985، ص21.

55- يعد بعض العروضيين الشطر الباقي من البيت المشطور بيتا، وحينها تكون العروض نفسها هي الضرب.

56- د. سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1991، ص56نقلا عن حاشية الدمنهوري، ص69.

البيت المشطور: هو ما حذفت نصف تفعيلاته(شطر) منه.[55]

البيت المنهوك: وهو ما حذفت منه ثلثا تفعيلاته ولا يقع إلا في الرجز والمنسرح.

البيت المصرع: هو ما وافق عروضه ضربه.

يقول سيد البحراوي:" يتضمن الشكل التقليدي إمكانية جزء الأوزان، وهنـاك بعـض الأوزان الخليلية لا يستعمل إلا مجزوءا، وهذا ما يسميه العروضيون بوجوب الجزء. فهـو تـارة يكـون واجبا وتارة يكون جائزا. فالواجب في خمسة أبحـر: الهـزج والمقتـضب والمجتـث والمديـد والمضارع. والممتنع في ثلاثة: الطويل والسريع والمنسرح. والجـائز فـي ثمانيـة: المتقـارب والمتدارك، والخفيف والوافر والرمل والبسيط والكامل والرجز- ويدخل الشطر جوازا في بحرين فقط وهما الرجز والسريع- ويدخل النهك جوازا في بحرين فقط الرجز والمنسرح، ومعنى كـون الجزء والشطر والنهك على سبيل الجواز عدم تحتم ذلك."[56]

5- التغييرات التي تدخل التفاعيل:

الزحاف والعلة رخص لجأ إليها الشعراء وأضحت معيارا اتخذه قدماء اللغويين والنقاد للتمييـز بين لغة الشعر ولغة الاستعمال، وعلى أساس تلك القواعد المعيارية أصبح يجوز للـشاعر مـن الخرق والعدول ما لا يجوز لغيره.

ويسمى زحافا كل ما يلحق أجزاء الشعر من نقص أو زيادة أو تقديم حرف أو تـأخيره أو تسكينه ولا يكاد يسلم منه شعر.[57]

غير أن الزحاف عند ابن رشيق لا يتعدى كونه مسامحة أو رخصة لا ينصح بها إلا في حالات معينة": فمن الزحاف ما هو أخف من التمام وأحسن، ومنه ما يستحسن قليله وكثيره، ومنه قبـيح مردود لا تقبل النفس عليه.[58]

وابن رشيق لا يستسيغ منه إلا ما خف أو خفي، فيصرح بذلك قائلا:" لست أحمل أحـدا علـى ارتكاب الزحاف إلا ما خف منه و خفي، ولو أن الخليل وضع كتاب العروض ليتكلف الناس مـا فيه من الزحاف ويجعلوه مثالا دون أن يعلموا أنها رخصة أتت بها العرب عند الضرورة، لوجب أن يتكلف ما صنعه من الشعر مزاحفا ليدل بذلك على علمه وفضل ما نحا إليـه، ولـسنا نـرى الزحاف الظاهر في شعر محدث إلا القليل لمن لا يهتم كالبحتري، وما أظنه كان يتعمد ذلك بـل على سجيته، لأنه كان بدويا من منبج، ولذلك أُعجب الناس به، وكثر الغناء في شعره اسـتظرافا لما فيه من الحلاوة وعلى طبع البداوة.[59]

57- ابن رشيق، العمدة، ج1، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ص138.

58- المصدر السابق، صص138، 139، ص140.

59- المصدر السابق، ص150.

60- د.يوسف حسين بكار، بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم، ص172.

فقد "نظر النقاد – إذن – إلى الزحافات في نطاق العروض الموروث في البيت أو البيتين، فاستحسنوه إذا قل وعابوه إذا كثر"[60].

وقيل عن الخليل بن أحمد إنه كان " يستحسنه في الشعر إذا قلّ في البيت أو البيتين، فإذا توالى وكثر في القصيدة وسمج. فإن قيل: كيف يستحسن منه شيء وقد قيل هو عيب؟ قال يكون هذا مثل القبل والحول، واللثغ في الجارية، قد يشتهى القليل منه الخفيف، وهو إن كثر أو اشتد في جارية هجن وسمج. والوضح[61] في الخيل يستطرف ويشتهى خفيفه مثل الغرة والتحجيل، فإذا كثر وفشا كان هجنة ووهنا، وخفيف البلق يحتمل في الخيل، ولم أر أبلق قط، ولم أسمع به سابقا.[62]

ويقول الآمدي في تعليق له على أمثلة من شعر أبي تمام:" وهذه الزحافات جائزة في الشعر غير منكرة إذا قلت، فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذا في نهاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون".[63]

ولا يخالف حازم القرطاجني سابقيه في نظرتهم للأصول المرسومة في علم العروض فيقول: "وأكثر الأوزان التي ذكرتها تتنوع أعاريضها وضروبها، وذلك إما أن يكون بحذف جزء برأسه، أو بحذف ساكن من وتد أو سبب متطرف في جزء العروض أو الضرب وإسكان ما قبله أو بحذف ساكن ضوعف به سبب أو وتد، أو بحذف الوتد أو السبب، أو بحذف الوتد أو السبب رأسا، أو بإسكان ما قبل الوتد أو السبب بعد حذفه أو بالتزام بعض الزحاف في جزأي العروض والضرب بزيادة سبب على جزء الضرب..."[64].

ونجده في موضع آخر يطور مفهوم الزحاف بإعطائه ميزة إحداث التنوع في الإيقاع وكسر الرتابة التي تكمن في الالتزام بالتفعيلات لأن النفس التي جبلت على حب النقلة "جديرة أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه..."[65]

وهو يرى أن للزحاف أضربا منها ما يستحسن ومنها ما يستقبح "وجملة ما يجب أن يعتمد في اعتبار مجاري قانون النظم من جهة ما يزاحف ويعل من أسبابه وأوتاده أن يجعل قانون الاعتبار الصحيح فيما يجب أن يؤثر، من ذلك الأوزان جارية في جميع ذلك على ما يحسن في السمع ويلائم الفطرة السليمة الذوق ويوجد مع ذلك كثيرا مطردا في أشعار فصحاء العرب فيكون حينئذ موافقا لمجاري كلام العرب الصحيحة مع كونه

61- الوضح: شبه بياض. والغرة: قدر من البياض في جبهة الفرس. التحجيل: بياض في قوائم الخيل كلها أو ثلاث منها. والبلق: ارتفاع التحجيل إلى الفخذين.

62- محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر 1970، ص70.

63- الموازنة، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط3، مطبعة السعادة، القاهرة1959، صص269، 270.

64- المنهاج، ص244.

65- المصدر السابق، ص245.

وفقاً للنفوس والأسماع.[66]

ويرى أحد الدارسين المحدثين بأن " ما اهتم به الخليل من زحافات وعلل قد هيأ السبيل إلى التحرر من الأوزان القديمة أو إلى تحريفها، وانتهى هذا التحرر من الأوزان القديمة أو إلى تحريفها، وانتهى هذا التحريف إلى استحداث أوزان جديدة.[67]

وإذا كان هذا الرأي يعتبر اهتمام الخليل بالزحافات والعلل مدعاة للتحرر، فإن هناك رأيا آخر لدارس تجرأ وآنس في نفسه القدرة على اتهام علم العروض بزحافاته وعلله، معتبرا إياها قيودا ترهق الشعراء وتحبس انطلاقهم:" هذا العلم فيما يبدو كان له أثر خبيث في تقليل فرص التحرر والانطلاق والتنويع الإيقاعي والتنغيمي أمام الشعراء، وفي إرغامهم على التقيد بالرتابة التامة.[68]

كما رأى بعض الدارسين بأن الزحاف يتيح التعديل في إيقاعات الأوزان ونغماتها بما يستوجبه الغناء:" وقد فتح الخليل أبواب الزحافات في العروض ليعدل الشعراء في إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها. وكأن هذه الزحافات خروق في الرقِم الموسيقية وضعها الخليل لينفذ منها الشعراء إلى التعديل في الأوزان التي كان يتطلبها الغناء.[69]

وقد أشار الكثير من اللغويين إلى دور الترنم والإنشاد في التخفيف من وطأة الزحاف وإخفاء ثغرات النقص الناجمة عن الزحاف:" فالشاعر يقدر في نفسه سكتات بعض المقاطع أو فجوات زمانية تحل المقاطع في جوفها من غير إخلال بالتناسب، وهذا التقدير للسكتات والفجوات من جانب الشاعر الذي أسماه الخليل بالزحاف."[70]

ذلك أن هذا الشعر كان ينشد إنشادا و إلا لتمكن الشاعر من اكتشاف سقوط الحركات التي كان يعوضها عبر الصوت عند الإنشاد.[71]

وقد حاول العروضيون والنقاد ألا يتركوا الزحافات والعلل دون تقنين، بل وضعوا لها القواعد وعينوا الحالات والمواضع التي يمكن أن تقع فيها، ذلك أن الزحاف لغة هو الإسراع، وسمي بذلك في العروض لأنه إذا دخل التفعيلة أسرع النطق بها وذلك لنقص حروفها بالحذف أو نقص حركاتها بالتسكين. واصطلاحا هو تغيير يحدث في حشو البيت غالبا، وهو خاص بثواني الأسباب" ولا يدخل الزحاف في شيء من الأوتاد وإنما يدخل في الأسباب خاصة."[72]

66- المصدر السابق، ص245.

67- د. أحمد كمال زكي، انظر مجلة كلية التربية، ص146.

68- د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مرجع سابق، ص96.

69- د. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه، دار المعارف بمصر، ط7، 1960، ص74.

70- د. عبد ا الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج3، ص815.

71- د. عوني عبد الرؤوف، بدايات الشعر العربي، ص161.

72- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج5، دار الكتاب العربي، بيروت 1982، ص426.

ولتحديد العلة في تسمية كل من السبب والوتد وتمييز أحدهما عن الآخر، يقول ابن عبد ربه:" وإنما قيل للسبب سبب لأنه يضطرب، فيثبت مرة ويسقط أخرى، وإنما قيل للوتد وتد لأنه يثبت فلا يزول.[73]

أما حازم فيقول:" لما كانت الأوتاد منها ما ثباته ضروري في إمساك الخباء وتحصينه، ومنها ما في ثباته تحصين ما، وقد تحتمل إزالته، جعل الخليل الضروريات من السواكن أوتادا، وجعل غير الضرورية أسبابا. والأحسن أن يقال: إن هذه وتلك أوتاد، لكن ثبات إحداهما ضروري في حفظ بنية البيت. فهو بمنزلة الوتد الذي لابد منه في الخباء، وثبات الأخرى ليس ضروريا في حفظ بنية البيت بل يستقل البيت دونه، فهي بمنزلة الأوتاد التي تستعمل في إمساك جوانب البيوت وقد يستغنى عنها. وفي الأسباب ما لا يمكن الاستغناء عنه.[74]

ولم ير فايل للزحاف تأثيرا على جوهر الإيقاع وإن أحدث بعض التغيير في نظام المقاطع" والزحاف كما يشير الاسم هي تغييرات أقل أهمية من ناحية الجوهر الإيقاعي، وهي توجد في أجزاء الحشو فقط داخل البيت ويمضي بها الإيقاع المميز للوزن قويا، وهناك تتقابل المقاطع القصيرة ذات الصامتين، وكذلك مقاطع الأسباب الممكنة الأخف، وهي تحدث تغيرات ثانوية، تغييرات ضئيلة في الكمية فحسب، وهي لا تضر بالإيقاع الجوهري للوزن ولذا لا توجد أيضا في كل أبيات القصيدة بانتظام دائما في نفس الموضع، ولكنها متغيرة ومتباعدة".[75]

إذن فالزحاف اختياري فإذا دخل بيتا من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها. ولنا في ذلك هذا المثال الذي يسوقه الدكتور مصطفى حركات في بيتين لامرئ القيس:

- فقلت له لما تمطّى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

//0/ //0 /0/0 //0/0 //0/0   //0/ / / 0/0/0/0 //0/ //0/0

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

- ألا أيها اللّيل الطويل ألا انجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل

//0 /0 //0 /0/0 //0/ //0/0   //0/0 //0/0/0 //0/ //0/0

فعولـن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

فالتفعيلة الأولى مزاحفة في البيت الأول (فعول)، وغير مزاحفة في الثاني (فعولن)، والتفعيلة الثالثة غير مزاحفة في الأول (فعولن)، ومزاحفة في الثاني(فعول)، وفي الشطر الثاني فإن التفعيلة الأولى غير مزاحفة(فعولن) وتارة مزاحفة(فعول)، والتفعيلة الثالثة مزاحفة في الحالتين(فعول).[76]

73- المصدر السابق، ص425.

74- المنهاج، ص252.

75- انظر: مسلك ميمون، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، 1996، مرجع سابق، ص195.

76- قواعد الشعر، صص 24، 25، مرجع سابق.

والعروضيون يربطون الزحاف بالتفعيلة لا بالبحر، فهم قد جعلوا للبسيط والرجـز والمنـسرح والسريع- مثلا – تفعيلة (مستفعلن)، وجعلوا للخفيف والمجتث تفعيلة خاصة هي (مستفع لـن). فالتفعيلة الأولى تتركب عندهم من سببين خفيفين فوتد مجموع، والثانية (مستفع لن) تتركب من سببين خفيفين يتوسطهما وتد مفروق، وبما أن الزحاف لا يدخل الوتد المفروق، فالفاء التي هي رابع حرف في التفعيلة تعتبر ثاني سبب في ذات الوتد المجموع، أي (مستفعلن) ومن ثم جـاز طيها، في حين تعتبر الفاء وسط الوتد في ذات الوتد المفروق أي (مستفع لن)، ولذا لـم يجـز زحافها "بالطي" وهذا الفرق يوضح العلة في اعتبار تفعيلة الخفيف والمجتـث مـثلا(مـستفع لن).[77]

6- أنواع الزحاف:

الزحاف نوعان: أحدهما الزحاف المفرد، والآخر هو الزحاف المزدوج.

6-1- الزحاف المفرد: هو الذي يدخل على سبب واحد، في التفعيلة المفردة، وهو ثمانية أقسام: الخبن والإضمار والوقص والطي والقبض والعصب والعقل والكف.

6-1-1- الخبن[78]: هو حذف الثاني الساكن من الجزء(التفعيلة) أي بحذف ألـف (فـاعلن) فتصبح (فَعِلُن)، و(فاعلاتن) فتصبح (فعلاتن) وسين (مستفعلن) فتصير(متَفْعِلُن) وتنقل إلى (مفاعيل).

ويدخل الخبن عشرة أبحر هي: البسيط والمديد والرجز والرمل والسريع والخفيف والمنـسرح والمقتضب والمجتث والمتدارك.[79]

6-1-2- الإضمار[80]: هو إسكان الثاني المتحرك من الجزء(التفعيلة) وسمي مـضمرا لأنـه أخذت حركته وترك ساكنا، ويكون الإضمار بإسكان تاء (متَفاعِلن) فتصير (متْفاعلن) وتنقل إلى (مستفعلن). ولا يدخل زحاف الإضمار إلا في بحر واحد هو بحر الكامل. لأنه لا يوجد ثـاني متحرك إلا في (متفاعلن).

6-1-3- الوقص[81]: هو حذف الثاني المتحرك من التفعيلة ولا يكون إلا بحذف تاء (متفاعلن) فتصير (مفاعلن) وهو من الزحافات النادرة، ولا يدخل الوقص إلا في بحر واحـد هـو بحـر الكامل.

77- د. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص171، مرجع سابق.

78- الخبن لغة، هو جمع ذيل الثوب وشده إلى الصدر بوضع شيء فيه.

79- لا يدخل زحاف الخبن على (فاع لاتن) لأن ألفها (ثانيها الساكن) وسط مفروق وليس ثاني سبب خفيف.

80- لغة هو الإخفاء.

81- الوقص لغة هو أن يسقط الرجل من دابته فتندق عنقه، ولما كان الحرف الثاني متحركا في الأصل وأسقط وكان قريبا من الأول، شبه بمن تدق عنقه.

82- القبض لغة ضد البسط.

6-1-4- الطي: هو حذف الحرف الرابع الساكن من الجزء (التفعيلـة) وسـمي كـذلك لأن الحرف الرابع من (مستفعلن) أو (مفعولات) – مثلا – يتوسط الحروف، تسبقه ثلاثة حـروف وتليه ثلاثة حروف ما بقي من الجانبين ولذلك شبه بالثوب الذي يطوى.

ويكون الطي بحذف فاء (مستفعلن) فتصير (مستَعِلن) وتنقل إلى (مفْتَعِلُن)، وواو (مفعـولات) فتصير (مفْعلات) وتنقل إلى (فاعلات). ويدخل زحاف الطي على خمسة أبحر: هي البـسيط والرجز والسريع والمنسرح والمقتضب.

6-1- 5- القبض[82]: هو حذف الحرف الخامس الساكن من الجزء (التفعيلة)، وسـمي مقبوضا لأنه إذا حذف الحرف الخامس من الجزء تقبضت أجزاؤه واجتمعـت. ويكـون زحاف القبض بواو (فعولن) فتصبح (فعول) وياء (مفاعيلن) فتصير (مفاعلن)، ويـدخل القبض أربعة أبحر هي: الطويل والهزج والمضارع والمتقارب.

6-1-6- العصب[83]: هو إسكان الخامس المتحرك من الجزء (التفعيلة) وسمي كـذلك لأن حركته أخذت فمنع من أن يتحرك ويكون بإسكان لام (مفاعلَتَن) فتصير (مفَاعلْتُن) وتنقـل إلـى (مفاعيلن)، ولا يدخل زحاف العصب إلا في بحر واحد هو الوافر.

6-1-7- العقل[84]: هو حذف الخامس المتحرك من الجزء (التفعيلة) وسمي كذلك لأنـه لـو حذف الخامس المتحرك من التفعيلة امتنع حذف الساكن منها ويكون العقل بحذف لام (مفاعلتن) فتصير (مفاعتن) وتنقل إلى (مفاعلن) ولا يدخل زحاف العقل إلا في بحر واحـد هـو بحـر الوافر.

6-1-8- الكف[85]: هو حذف الحرف السابع الساكن من التفعيلة، ويكون الكف بحذف نـون (مفاعيلن) فتصير (مفاعيل) ونون (فاعلاتن) فتصير (فاعلات) ونون (مـستفع لـن) فتـصير (مستفع ل) ونون (فاعلاتن) فتصير (فا ع لات). ويدخل الكف على سبعة أبحر هي: الطويـل والمديد والهزج والرمل والخفيف والمضارع والمجتث.

6-2- أما الزحاف المزدوج فيختص بحرفين في التفعيلة أي يتركب من زحافين مفردين وهو أربعة أقسام: الخبل والخزل والشكل والنقص.

6-2-1- الخبل[86]: هو حذف الثاني والرابع الساكنين أي اجتماع الخبن والطي فـي تفعيلـة واحدة، ويكون الخبل بحذف السين والفاء من (مستفعلن) فتصير (مـتَفعِلن) وتنقـل إلـى

83- العصب يطلق لغة على المنع والشد.

84- العقل لغة هو المنع.

85- الكف: هو المنع أيضا.

86- الخبل لغة الفساد ورجل مخبل فسد عقله أو قطعت أطرافه.

87- الخزل لغة القطع.

(فَعِلَتُن) وحذف الفاء والواو من (مفْعولات) فتصير (معلات) وتنقل إلى (فَعِلات) ويدخل الخبل أربعة أبحر هي البسيط والرجز والسريع والمنسرح.

6-2-2- الخزل[87] أو الجزل: هو إسكان الثاني وحذف الرابع الساكن أي اجتماع الطي والإضمار في تفعيلة واحدة، ويكون الخزل بإسكان التاء وحذف الألف مـن (متَفـاعِلن) فتصبح (متْفَعِلُن) وتنقل إلى (مفْتَعِلن) ولا يدخل الخزل إلا على بحر الكامل.

6-2-3- الشكل[88]: هو حذف الثاني والسابع الساكنين أي اجتماع الخبن والكف وسـمي مشكولا تشبيها له بالفرس المشكول بالشكال لأن الصوت لا يمتد فيه بعد حـذف الثـاني والسابع الساكنين.

ويكون بحذف الألف والنون من(فاعلاتن) فتصير(فَعِلات) والسين والنون من(مستفع لـن) فتصير (متَفْع ل) وتنقل إلى (مفاعِلُ) ويدخل زحاف الشكل أربعة أبحر هي: المديـد والرمـل والخفيف والمجتث.

6-2-4- النقص: هو إسكان الخامس المتحرك وحذف السابع الساكن أي اجتمـاع العـصب والكف في تفعيلة واحدة ويكون النقص بإسكان اللام وحذف النون مـن (مفـاْعلَتُن) فتـصير (مفاعلْتُ) وتنقل إلى (مفاعيل) ولا يدخل النقص إلا على حشو بحر الوافر.

7- العلل:

العلة لون آخر من ألوان التغيير في الميزان الشعري. والعلة لغة هي المرض، وسميت بذلك لأنها تلازم ما تدخله كالمرض، واصطلاحا: تغيير يطرأ على الأسباب والأوتـاد بـالنقص أو الزيادة، وتختص العلة بالعروض(آخر الشطر الأول) والضرب (آخر الـشطر الثـاني)، وإذا عرضت العلة في البيت فلا بد للشاعر أن يلتزم بها في سائر أبيات القصيدة، يقول فايـل weil عن العلل:" إذا وقعت وجب أن تتكرر دائما بانتظام في الشكل نفسه والمواقع نفسها فـي كـل أبيات القصيدة وليس من وقت لآخر.[89]

ويضيف:" تصيب التغييرات الغالبة الشديدة نهاية كل من شطري البيت القدم الأخيرة(العـروض والجمع أعاريض) وعلى الأخص نهاية البيت أي القدم الأخيرة للشطر الثاني (الضرب والجمع ضروب) وهما جزآن مميزان في إيقاع الشعر دائما من خلال كلا المصطلحين الخاصين.[90]

ويوضح فايلweil صلة الوتد الوطيدة بالمقطع الذي تلحقه العلل قائلا:" والعلل علـى النقـيض تماما من هذه الطبيعة(طبيعة الزحافات) فهي تدخل فقط الأقدام الأخيرة لكل من شطري البيت، وتحدث كما يدل الاسم فيها تغييرات قوية، فتجعلها مختلفة عن التفاعيل

88- الشكال: العقال.

89- Weil Grund riss, p25.

90- المرجع السابق، ص ص25،26.

العادية فهي تغير الإيقاع النهائي لكل من شطري البيت تقريبا، وعلى الأخص نهاية البيـت . ومن ثم تنفصل بوضوح عن أقدام الحشو، وحيث إنها عكس الزحاف وتختص بتكـوين إيقـاع الأبيات يجب أن تتكرر دائما."[91]

8- أنواع العلل:

تصنف العلل إلى علل زيادة وعلل حذف أو نقص.

8-1- علل الزيادة:

وتنقسم علل الزيادة إلى ثلاثة أنواع:

8-1-1- الترفيل:[92] هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع. ويكون الترفيل بزيادة (تن) على متفاعلن فتصير متفاعلن تن وتنقل إلى متفاعلاتن. وعلى فاعلن فتصير فاعلن تن وتنقل إلى فاعلاتن. ويدخل الترفيل على بحرين هما: الكامل والمتدارك.

8-1-2- التذييل: هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع وسمي بالمذال كأنه جعل له ذيل. ويكون التذييل بزيادة النون الساكنة على(مستفعلن) فتصير (مستفعلن ن) وتنقل إلى (مستفعلان) وعلى (متفاعلن) فتصير (متفاعلن ن) وتنقل (متفاعلان) وعلى (فاعلن) فتصير (فاعلن ن) وتنقل إلى (فاعلان). ويدخل التذييل على ثلاثة أبحر هي: الكامل والبسيط والمتدارك.

8-1-3- التسبيغ: هو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف وهو مأخوذ من الزيادة فكل زائد سابغ. ويكون التسبيغ بزيادة النون الساكنة على (فاعلاتن) فتصير (فاعلاتن ن) وتنقل إلى (فاعلاتان). ويدخل التسبيغ على بحر الرمل.

8-2- علل الحذف أو النقص:

وهي قسمان لازمة وغير لازمة، فعلل النقص اللازمة تسعة، وهي الحذف، والقطف والقصر والقطع والحذذ والصلم والكشف والوقف والبتر.

8-2-1-1- الحذف: وهو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة، كإسقاط "لن" من (مفاعيلن) فتصير (مفاعي) وتنقل إلى (فعولن)، وإسقاط "لن" من (فعولن) فتصير(فعو) وتنقل إلى فَعلْ، وإسقاط " تن"من (فاعلاتن) فتصير (فاعلا) وتنقل إلى (فاعلن). ويدخل الحذف على ستة أبحـر، هي: الطويل والمديد والرمل والهزج والخفيف والمتقارب.

8-2-1-2- القطف:[93] هو حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة مع إسكان الخامس المتحـرك فيها، أي اجتماع علة الحذف مع زحاف العصب، ويكون القطف بحذف "تن" من (مفاعلتن) مـع إسكان اللام فيها فتصير (مفاعلْ) وتنقل إلى (فعولن). ولا يدخل الحذف إلا على بحر الوافر.

91- المرجع السابق، ص26.

92- الترفيل في اللغة: إطالة الذيل، يقال ذيل مرفل، أي طويل ومنه قولهم: فلان يرفل في ثوبه للذي يجر ثوبه زهوا.

93- القطف في اللغة: القطع والاجتثاء، يقال: قطف الثمرة إذا قطعها وأخذها بلين ولطف.

8-2-1-3- القصر:"[94] هو حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة مع إسكان مـا قبلـه، وذلك كحذف النون وإسكان التاء في (فاعلاتن) فتصير (فاعلاتْ) وتنقل إلى (فاعلان) وحـذف النون وإسكان اللام مع حذف السين من (مستفع لن) فتصير (مُتَفْعِ لْ) وتنقـل إلـى (فعـولن)، وحذف النون وإسكان اللام في (فعولن) فتصير (فعولْ). ويدخل القصر أربعة أبحر، هي الرمل والمديد والخفيف والمتقارب.

8-2-1-4- القطع: وهو حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة مع إسكان ما قبله وسـمي بذلك كحذف النون وإسكان اللام في (متفاعلن) فتصير (متفاعلْ) وتنقل إلى (فَعِلاتُـن)، وحـذف النون وإسكان اللام في (مستفعلن) فتصير (مستَفْعِلْ) وتنقل إلى (مفْعولُن)، وحذف النون وإسكان اللام في (فاعلن) فتصير (فاعلْ) وتنقل إلى (فعلُن). ويدخل القطع على أربعة أبحر وهي الكامل والرجز والبسيط والمتدارك.

8-2-1-5- الحذْذُ:[95] هو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة، كحذف (علن) من (متفـاعلن) فتصير (متَفَ) وتنقل إلى (فَعِلُن). ولا يدخل الحذذ إلا على بحر الكامل.

8-2-1-6- الصلم:[96] هو حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة وسمي بذلك لأن وتـده كله قد ذهب، ويكون بحذف الوتد المفروق الأخير "لات" من (مفعولات) فتـصير (مفعـو) وتنقل إلى (فَعلُن) بإسكان العين، ولا يدخل الصلم إلا على بحر السريع.

8-2-1-7 الكشف[97]: أو الكسف: هو حذف آخر الوتد المقرون مـن التفعيلـة، ويكـون بحذف تاء (مفعولات) فتصير (مفعولا) وتنقل إلى (مفعولن) ولا يدخل الكـشف إلا علـى بحر السريع.

8- 2-1-8- الوقف: وهو إسكان آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة، وسمي موقوفا لأننا نقف على حركته ويكون الوقف بتسكين تاء (مفعولات) فتصير(مفْعـولاتْ) وتنقـل إلـى (مفعولان)، ويدخل الوقف على بحري المنسرح والسريع.

94- القصر في اللغة معناه المنع.

95-الحذذ لغة: هو الخفة أو القطع.

96- الصلم لغة: هو قطع الأذن.

97- الكسف لغة القطع.

98- البتر لغة: قطع الذنب ونحوه، بحيث لا يبقى منه شيء.

99- التشعيث في اللغة: التفريق ومنه قولهم:" لم ا شَعثك.

100- موسى الأحمدي، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص39، مرجع سابق.

8- 2-1-9- البتر:[98]هو حذف السبب الخفيف في آخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله، فيجمع بذلك بين علتي الحذف والقطع. ففي (فعولن) تحذف (لن) فتصير (فعو) ثم تقطع الواو وتسكن العين فتصير (فَع). ويدخل البتر على بحري المديد والمتقارب.

أما علل النقص غير اللازمة فثلاثة، هي التشعيث والحذف والخرم، وهي ما تسمى بالعلل الجارية مجرى الزحاف، ولكنها لا تحدث في ثواني الأسباب كما تقدم في الزحاف وإنما تحدث في الأوتاد.

8-2-2-1- التشعيث:[99]هو حذف أول متحرك أو ثاني متحرك من الوتد المجموع في التفعيلة، وإنما سمي المشعث لسقوط حركة من وتده في غير موضعها، مما أدى إلى تشعيث الجزء، وذلك كحذف العين أو اللام من (فاعلاتن) فتصير (فالاتن) أو(فاعاتن) وتنقلان إلى (مفعولن) وحذف العين أو اللام من (فاعلن) فتصير (فالن) أو (فاعن) وتنقلان إلى(فَعْلُن) بإسكان العين، ويدخل التشعيث على ثلاثة أبحر هي الخفيف والمجتث والمتدارك. "وهو نادر في هذه الأبحر الثلاثة، وخاص في الخفيف والمجتث. أما المجتث والخفيف فلا يكون إلا بضربهما، وأما المتدارك فيكون بحشوه كما يكون بعروضه وضربه.[100]

8-2-2-2- الحذف: وهو إسقاط السبب الخفيف من التفعيلة، وهي علة لازمة لكنها لا تلزم في عروض المتقارب الأولى أي أنها لا تجري مجرى الزحاف إلا في هذا البحر، ويكون ذلك بحذف (لن) من (فعولن) فتصير (فعو) وتنقل إلى (فعل).

8-2-2-3- الخرم:[101]هو حذف أول الوتد المجموع من أول تفعيلة في البيت ويكون ذلك في (فعولن) فتصير بالخرم (عولن) وتنقل إلى (فعلن) وفي (مفاعلتن) فتصير بالخرم (فاعلتن) وتنقل إلى (مفتعلن)، وفي (مفاعيلن) فتصير(فاعيلن) وتنقل إلى (مفعولن)، ويكون الخرم في الطويل والمتقارب والوافر والهزج والمضارع، وتكون علة الخرم منفردة تارة أي تدخل على الجزء وهو سالم، وتارة تدخل عليه وهو مزاحف، ولكل من الصورتين اسم يخصه بحسب موقعه في كل تفعيلة من التفعيلات الثلاث: (فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن).

8-2-2-3-1- فعولن: فالجزء الذي لا يدخله الخرم في (فعولن) التي تصير (عولن) في كل من الطويل والمتقارب يسمى الأثلم.[102]وإن زيد عليه القبض يسمى الأثرم، فتصير التفعيلة (عول) وتنقل إلى (فَعل).

8-2-2-3-2- مفاعيلن: والجزء الذي يدخله الخرم في (مفاعيلن) في الهزج والمضارع، يسمى الخرم أيضا وذلك بحذف الميم من (مفاعيلن) فتصير (فاعيلن) وتنقل إلى (مفعولن).

101- الخرم في اللغة ذهاب بعض الشيء، ومنه الخرم في الأنف.

102- الثلم في اللغة أن ينكسر بعض السن.

103- الشتر في اللغة شق يكون في الجفن.

وإن زيد على الخرم القبض سمي الأشتر[103] فتصير التفعيلة التي أصلها (مفاعيلن): (فاعيلن) وتنقل إلى (مفعول).

8-2-2-3-3-3- مفاعلتن: أما الجزء الذي يدخله الخرم في (مفاعلتن) في الوافر فيسمى العضب [104] بحذف الميم من (مفاعلتن) فتصير (فاعلتن)، وإن زيد على العضب العصب سمي الأقصم[105] بحذف الميم من (مفاعلتن) وإسكان اللام فتصير (فاعلتن) وتنقل إلى (مفعولن).

وإن زاد على العضب العقل سمي الأجم[106] بحذف الميم من (مفاعلتن) بالحزم وحذف اللام فتصير (فاعتُن) وتنقل إلى (فاعلن).

وإن زيد على العضب النقص سمي الأعقص بحذف الميم من (مفاعلتن) بالخرم وتسكين اللام بالعصب وحذف النون بالكف فتصير (فاعلْتُ) وتنقل إلى (مفعول).

ومن الألقاب التي تضاف إلى الزحاف المفرد والزحاف المركب: زحافات أخرى تعتري سببين مقترنين في الجزء(التفعيلة) وهي المعاقبة والمراقبة والمناكفة.

9- ألقاب تضاف إلى الزحاف المفرد والزحاف المركب:

ومن الألقاب التي تضاف إلى الزحاف المفرد والمزدوج(المركب)، زحافات أخرى تعتري سببين مقترنين في الجزء، (التفعيلة)، وهي المعاقبة والمراقبة والمكانفة.

9-1- المعاقبة:

هي تجاوز سببين خفيفين، يمتنع زحافهما معا، ويجوز سلامتهما أو سلامة أحدهما- لا بعينه- أي أن الزحاف إذا دخل أحدهما لم يدخل الآخر.

وتدخل المعاقبة على الطويل والوافر والكامل والمنسرح والهزج، عندما تكون في جزء واحد، وعلى المديد والرمل والخفيف والمجتث عندما تكون في جزأين.

والمعاقبة ثلاثة أنواع هي: الصدر والعجز والطرفان، وذلك لأن الزحاف إما أن يكون في صدر الجزء- أي في أوله- وإما أن يكون في عجزه- أي في آخره- وإما أن يكون طرفيه- أي في أوله وآخره.

فالصدر: هو الجزء الذي زوحف صدره لسلامة ما قبله، وذلك كأن تحذف ألف (فاعلن) بالخبن لتصير (فعلن) في المديد وتثبت نون فاعلاتن التي قبلها.

والعجز:هو الجزء الذي زوحف آخره لسلامة ما بعده، وذلك كأن تحذف نون (فاعلاتن) الأولى في المديد بالكف لتصير (فاعلات) وتثبت الألف في (فاعلن) التي بعدها.

والطرفان: هو الجزء الذي زوحف طرفاه- أوله وآخره- لسلامة ما قبله وما بعده وذلـك كحـذف السين والنون من (مستفع لن) في الخفيف وبقاء (فاعلاتن) الأولى وألف فاعلاتن الثانية.

104- العضب لغة أن يذهب أحد قرني التيس فيبقى بقرن واحد.

105- القصم في اللغة أن تنكسر السن من نصفها.

106- الجمم في اللغة أن يذهب قرنا التيس جميعا.

أو حذف ألف (فاعلاتن) الثانية في الرمل بالخبن والنون بالكف فتصير (فعلات) وبقاء النـون في الجزء الأول قبله والألف في الجزء الثالث بعده نحو: (فاعلاتن فعلات فاعلاتن).

أو في المديد كقول الشاعر:

ليت شعري هل لنا ذات يوم بجنوب فارع من تلاق

فاعلاتن فاعلن فاعلاتـ ـن فعلات فاعلن فاعلاتـ ـن

وتدخل المعاقبة بأقسامها الثلاثة:(الصدر والعجز والطرفين) في أربعة أبحر هي المديد والرمل والخفيف والمجتث.

9-2- المراقبة:

هي تجاور سببين خفيفين في تفعيلة واحدة، وقد سلم أحدهما وجوبا وزوحف الآخر. ولا تكـون إلا في المضارع والمقتضب.

فتكون المراقبة في (مفاعيلن) في المضارع بين الكف والقبض أي بين حذف الخامس والـسابع الساكنين. فيجوز حذف الخامس ويسمى ذلك قبضا (مفاعلن)، ويجوز حذف السابع ويسمى ذلـك كفا (مفاعيل) ولا يجوز حدوثهما معا. ولذلك تكون (مفاعيلن) في المضارع على واحـدة مـن اثنتين إما (مفاعلن) المقبوضة أو (مفاعيل) المكفوفة.

9-3- المكانفة:

هي تجاور سببين خفيفين وقد زوحفا معا، أو سلما معا، أو زوحف أحدهما وسلم الآخر.

ومثاله في بحر الرجز في (مستفعلن) سببان (مس تَفْ) يجوز فيهما أن يسلما معا فيبقى الجـزء على حاله(مستفعلن) وأن يزاحفا معا فيصير الجزء إلى (فعلتن)، وأن يزاحف أحـدهما ويـسلم الثاني، فإذا زوحف السبب الأول صار الجزء إلى (مفاعلن) وإذا زوحف الثاني صار الجزء إلى (مفتعلن) فسين (مستفعلن) وفاؤها مكانفة.

10- أبحر الشعر العربي:

ومن اجتماع التفاعيل وتكرارها تتألف الأنساق أو (البحور الشعرية). وبحور الشعر العربي ستة عشر بحرا وهي على ضربين: بسيط ومركب.

فالبسيط بحر تماثلت أجزاؤه أي هو موحد التفعيلة؛ كالوافر والكامل والهزج والرجـز والرمـل والمتقارب والمتدارك.

وأما المركب فهو بحر اختلفت أجزاؤه أي تركب من تفعيلتـين مختلفتـين كالطويـل والمديـد والبسيط والسريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث.

وقد حصر الخليل أنساق الوحدات الإيقاعية في خمس دوائر.

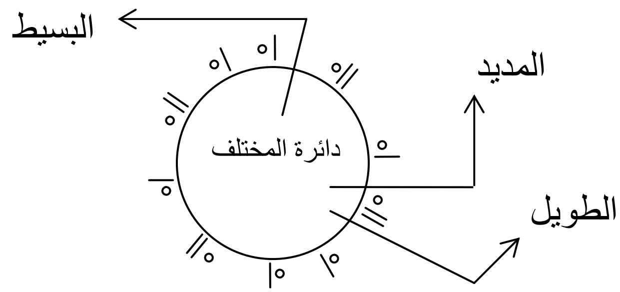
11- الدوائر العروضية:

الدوائر العروضية اصطلاح وضعه الخليل وأطلعه على عدد معين من البحور التي تتشابه فـي المقاطع أي الأسباب والأوتاد. معتمداً نظرية التبادل والتوافق –التي سار عليها في حصر مواد

اللغة- فتتوالد بذلك الأنساق عن طريق المخالفة والتقليب للأجزاء على محيط الدائرة التي تماثل دائرة هندسية. إذ يتم تعيين نقطة على محيطها تعتبر نقطة البدء ننطلق منها للحصول على نسق أو بحر معين. وبتغيير نقطة البدء يمكن الحصول على البحور الأخرى التي تشترك فـي كـل دائرة بإعادة الترتيب وفق الوجوه المحتملة تتفرع عنها بحور مستعملة أو تنـتج أنـساقا غيـر مستعملة أطلق عليها البحور المهملة. على أن يكون الدوران على هذه الدائرة عكـس عقـارب الساعة.

وهذه الدوائر الخمس هي:

11-1- دائرة المختلف:



تشتمل دائرة المختلف على ثلاثة بحور أو أنساق مستعملة هـي: الطويـل والمديـد والبـسيط وبحرين مهملين هما: المستطيل والممتد وسميت هذه الدائرة بالمختلف لتركيبهـا مـن جـزأين مختلفين، خماسي وسباعي، وتسمى أيضا بدائرة الطويل لأنه أصل بحورها.

وتنقسم إلى أربعة وعشرين جزءا.

• الطويل يبدأ برقم 1 وينتهي برقم 24، ويتكون من " فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن" وهو وزن نصف بيت من بحر الطويل.

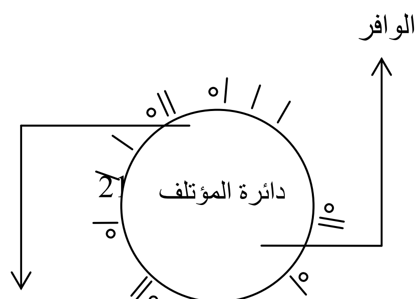
• المديد يبدأ برقم 4 وينتهي برقم 3 ويتكون من " فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن" وهو وزن نصف بيت من أصل بحر المديد – أما وزنه المستعمل فهو " فاعلاتن فاعلن فاعلاتن".

• المستطيل المهمل يبدأ برقم 6 وينتهي برقم 5 ويتكون من "مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن"

• البسيط يبدأ برقم9 وينتهي برقم8، ويتكون من مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن، وهـو نـصف بيت من بحر البسيط.

• الممتد المهمل يبدأ برقم11 وينتهي برقم 10، ويتكون من فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن.

11-2- دائرة المؤتلف:



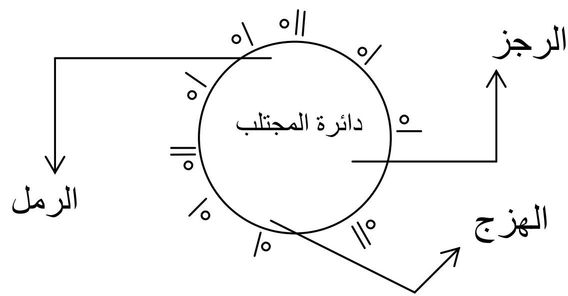
وتشتمل على بحرين مستعملين، هما الوافر والكامل، وبحر مهمل اسمه المتوفر. وسميت بدائرة المؤتلف لائتلاف أجزائها وتماثلها وتسمى أيضا بدائرة **الوافر** لأنه أصل بحورها. وهي تنقـسم إلى واحد وعشرين جزءا.

• الوافر: يبدأ برقم 1 وينتهي برقم 21، ويتكون من (مفاعلتن مفـاعلتن مفـاعلتن) وهـو وزن نصف بيت من أصل بحر الوافر أما وزنه المستعمل فهو (مفاعلتن مفاعلتن فعولن).

• الكامل: يبدأ برقم 11 وينتهي برقم 10 ويتكون من (متفاعلن متفاعلن متفـاعلن) وهـو وزن نصف بيت من بحر الكامل.

• المتوفر المهمل: يبدأ برقم 6 وينتهي برقم 5 (فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك).

11-3- دائرة المجتلب:



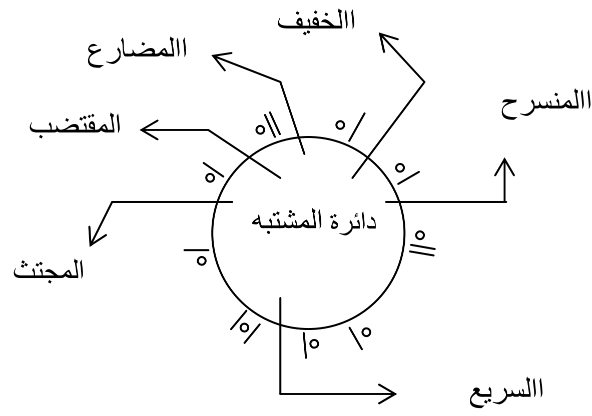
وتشتمل على ثلاثة بحور مستعملة، هي الهزج والرجز والرمل، ولا يوجد فيها بحـر مهمـل، وسميت بدائرة المجتلب لأن أجزاءها اجتلبت إليها من دائرة المختلـف، فـ ـ(مفـاعيلن) مـن الطويل، و(مستفعلن) من البسيط، و(فاعلاتن) من المديد وتسمى أيضا بدائرة الهزج لأنه أصـل بحورها. وتنقسم إلى واحد وعشرين جزءا.

• الهزج: يبدأ برقم 1 وينتهي برقم 21 ويتكون من (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) وهو نصف بيت من أصل الهزج. أما وزنه المستعمل فهو (مفاعيلن مفاعيلن).

• الرجز يبدأ برقم 4 وينتهي برقم 3، ويتكون من مستفعلن مستفعلن مستفعلن وهو نصف بيـت من بحر الرجز.

• الرمل يبدأ برقم 13 وينتهي برقم 12، يتكون من (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) وهو نصف بيت من بحر الرمل.

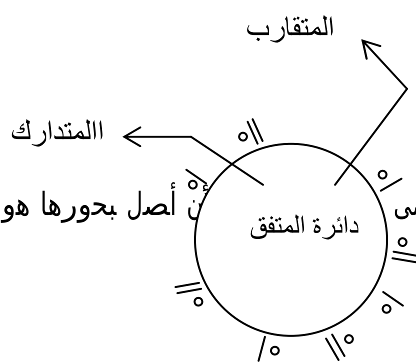
11- 4- دائرة المشتبه:[108]



وتشتمل على ستة بحور مستعملة، هي السريع، والمنسرح والخفيف والمـضارع والمقتـضب والمجتث، وثلاثة بحور مهملة، هي المتئد والمنسرد والمطّرد، وتسمى أيضا بدائرة السريع، لأنه أصل بحورها وهي تنقسم إلى واحد وعشرين جزءا.

- السريع: يبدأ برقم1 وينتهي برقم 21، ويتكون من(مستفعلن مستفعلن مفعـولات)، وهـو وزن نصف بيت من أصل بحر السريع، أما وزنه المستعمل فهو (مستفعلن مستفعلن فاعلن).
- المنسرح: يبدأ برقم8 وينتهي برقم7، ويتكون من (مستفعلن مفعولات مـستفعلن) وهـو وزن نصف بيت من بحر المنسرح.
- الخفيف: يبدأ برقم 10 وينتهي برقم 9 ويتكون من (فاعلاتن مستفع لن فـاعلاتن) وهـو وزن نصف بيت من بحر الخفيف.
- المضارع: يبدأ برقم 12 وينتهي برقم11 ويتكون من (مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن)وهـو وزن نصف بيت من أصل بحر المضارع، أما وزنه المستعمل فهو (مفاعيلن فاع لاتن)
- المقتضب: يبدأ برقم 15 وينتهي برقم 14، ويتكون من (مفعولات مستفعلن مـستفعلن) وهـو نصف بيت من أصل بحر المقتضب، أما وزنه المستعمل فهو (مفعولات مستفعلن)
- المجتث: يبدأ برقم 17 وينتهي برقم 16، ويتكون من (مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن)وهـو وزن نصف بيت من أصل بحر المجتث، أما وزنه المستعمل فهو (مستفع لن فاعلاتن).
- المتئد المهمل: يبدأ برقم 3 وينتهي برقم 2 ويتكون من (فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن)
- المنسرد المهمل: يبدأ برقم 5 وينتهي برقم 4 ويتكون من (مفاعلين مفاعيلن فاعلاتن)
- المطرد المهمل: يبدأ برقم 19 وينتهي برقم 18 ويتكون من (فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن).

11-5- دائرة المتفق:



108- هناك من الدارسين من رأى أنها تسمى أن أصل بحورها هو المنسرح.

و تشتمل على بحرين مستعملين هما: المتقارب والمتدارك، وتسمى أيضا دائرة المتقارب، لأنـه أصل هذه الدائرة وبحرها الوحيد عند الخليل، أما المتدارك فهو مهمل عنده، وهي تنقـسم إلـى عشرين جزءا.

• المتقارب: يبدأ برقم 1 وينتهي برقم 20، ويتكون من (فعولن فعولن فعولن فعولن) وهـو وزن نصف بيت من بحر المتقارب.

• المتدارك: يبدأ برقم 4 وينتهي برقم 3، ويتكون من (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) وهـو وزن نصف بيت من بحر المتدارك.

12- الأنساق العروضية وصورها في القصيدة الجاهلية:

12-1- **نسق الطويل**: هو أول بحور دائرة المختلف، وأكثرها شيوعا في الشعر العربي، وقيل إنه سمي طويلا لأنه أتم البحور استعمالا، إذ لا يدخله جزء ولا شطر ولا نهك، ومما أفاده ابـن رشيق أن الخليل سئل بعد أن عمل كتاب العروض –لِم - سميتَ الطويل طويلا؟ قال لأنه طال بتمام أجزائه.[109]

وقال التبريزي" سمي طويلا لمعنيين، أحدهما أنه أطول الشعر، لأنه ليس في الشعر ما يبلـغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفا غيره، والثاني أن الطويل يقع في أوائـل أبياتـه الأوتـاد، والأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلا."[110]وهو على ثمانية أجزاء: (فعولن مفاعيلن) أربع مرات، اثنين في كل شطر.

12-1-1- أشكاله:لا يأتي الطويل إلا تاما. وله عروض واحدة مقبوضـة(مفـاعلن) وثلاثـة أضرب هي (مفاعلن) (مفاعيلن) (فعولن). فهو يأتي وفقا للأنماط الآتية:

- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن.
- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
- فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعي (فعولن).

109- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

110- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد ا ، مطبعة المدني، القاهرة 1969، ص22.

111- طرفة، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، ط 1986، ص66.

112- امرؤ القيس، ديوانه، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص122.

* الضرب الأول سالم صحيح(مفاعيلن) كقول طرفة بن العبد يخاطب النعمان:[111]

أبا منذر كانَتْ غروراً صحيفتي   فَلَم أُعطِكُم في الطوع مالي ولا عرضي

(// 0/ 0)(0/0/ 0//)(0/ 0/) (/ / / 0)   (0/ 0//) (0/0 / /) (0/   0/   0/ /)(0/ 0 //)

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفـاعيلن فعولن مفاعيلن

وشذ منه عروض تامة (مصرعة) في مطالع بعض القصائد – وإن كان ذلك نادرا في الـشعر العربي – ومنه قول امرئ القيس:[112]

ألا عِم صباحا أيها الطلل البالي   وهل يعمن من كان في العصر الخالي

(0// 0/)(0/ 0/ 0//)(0/0//)(/ /)(0/0/ 0   (/ / 0/)(/ / 0/   0/ 0/)(/ / 0/)(/ /)(/ /)(0/0/ 0

فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن   فعول مـفاعيلن فعول مفاعيلن

* والضرب الثاني مقبوض كالعروض ومنه معلقة امرئ القيس التي مطلعها:[113]

قفـا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

(/ / 0 /)(0 / 0 / 0 /)(0 / 0 //)(0 / 0)(0// 0//)   (/ / 0 /)(0/ 0/ 0/)(0/   0/   0/)(/ / 0 /)(/ / 0 /)(0// 0 //)

فعـولن مفاعـيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلـن فعول مفاعلن

- ومعلقة طرفة بن العبد التي مطلعها[114]:

لخولة أطـلال ببرقة ثهمـد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

(/ / 0/)(/ / 0/0/ 0//)(/ / 0/)(/ / 0//)(0/ / 0//)   (//0/) (/ / 0/ 0/)(0/   0/ / /)(0 / / 0)(0/ / 0//)

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن   فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

- ومعلقة زهير بن أبي سلمى[115]:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلمي   بحومانة الدراج فالمتثلـم

(// 0/ 0)(0/ 0/0//)(/ / / 0/)(0//0//)   (/ / 0/)(// 0 0/0/)(/ 0/ /)(0//0//)

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

* والضرب الثالث محذوف (بسقوط السبب الخفيف من تفعيلة الضرب)، فتتحـول (مفـاعيلن) إلـى (مفاعي)* وتنقل إلى (فعول) وشاهده قول السموأل:[116]

إذا مات منّا سيّد قام سـيّد   قؤول لما قال الكرام فعول

(/ 0/ 0/)(/ / 0/0 0/)(0/ 0//)(0//0//)   (/ 0/ 0/)(// 0/ /0 0)(/ 0/ /)(/ / 0/ 0)

113- المصدر السابق، ص110.

114- طرفة، ديوانه، ص19.

115- زهير بن أبي سلمى، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، 1980، ص74.

(*) - ينبه العروضيون إلى أن الأبيات التي فيها تفعيلة الضرب محذوفة(مفاعي) أن يمهد لها بقـبض التفعيلـة التـي تسبقها فتصير (فعول) وهذا يكون لازما، ويسمى"الاعتماد"، وفسره ابن رشيق بقوله":إن السبب قد اعتمد على وتَـدين: أحدهما قبله والآخر بعده، فقوي قوة ليست لغيره من الأسباب فحسن الزحاف فيه" (انظر: د.صلاح يوسف عبد القـادر، في العروض والإيقاع الشعري، مرجع سابق، ص53.)

116- الشيخ مصطفى الغلاييني، الثريا المضيئة في الدروس العروضية، المكتبة العصرية، ط3، صيدا، 1921، ص16.

117- المصدر السابق، ص16.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعول مفاعي[117]

(فعولن)

12-1-2- جوازاته:

يجوز في (فعولن) القبض فتصبح(فعول) وهذا الجواز في (فعولن) اختياري غير إلزامـي، وهو جواز مستحسن عند العروضيين، وشاهده قول امرئ القيس:[118]

سماحةُ ذَا وبِر ذا ووفـاء ذا   ونَائِل ذا إذا صحا وإذا سكِر

(/ / 0 /) (/ /0/ / 0)(/ /0/ /)(/ / / 0 / / 0)   (/ / / 0 /)(//0 // 0)(/ / / 0)(/0 / / /)(/ / / 0 / /0)

فعول مفاعلن فعول مفاعلن   فعول مفاعلن فعول مفاعلن

ويجوز دخول الخرم على (فعولن) وهو إسقاط الحرف الأول من الوتد المجموع في التفعيلة الأولى من البيت، فتصير (عولن) وتنتقل إلى (فَعْلن) وهو ما يسمى بالثلم.

كما يجوز فيها الثرم، وهو اجتماع الخرم والقبض (بحذف الخـامس وحـذف أول الوتـد المجموع في التفعيلة الأولى من البيت، فتصبح (عول).

كما يجوز دخول الكف على (مفاعيلن) وهو حذف السابع من (مفاعيلن) فتصبح (مفاعيـل)، وبيت الثلم والكف قوله:[119]

شاقتك أحداج سُليمى بِعاقِلِ   فعيناك لِلْبين تَجودان بالدمع

(/0/ 0/)(/ /0 /0 /)(/ / / 0/ 0)(/ / / 0 //0)   (/ / / 0 / /0)(/ / /0/ 0/)(/ / / 0 /0)(/ / /0/0 / 0)

عولن مفاعيل فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيل فعولن مفاعيلن

(فَعْلن)

أما جواز دخول الحذف على (مفاعيلن) بإسقاط السبب الأخير من التفعيلة لتصبح (مفـاعي) فقد مر بنا في الضرب الثالث.

ويجوز دخول القبض على (مفاعيلن) بحذف الخامس الساكن لتصبح (مفاعلن)، وقد استقبحه العروضيون في الحشو، ولم يستسيغوا وروده في بعض القصائد الجاهلية، كما فـي معلقـة امرئ القيس:"[120]

إذا قامتا تضوع المسك منهما   نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل

(/ / 0/ 0)(/ / 0/ 0/)(/ / 0/ 0 / 0)(/ / 0/ 0 /)   (/ / 0 / 0)(/ /0 /0 / 0 / 0)(/ / /0/ 0)(/ /0 / 0 //)(0/ / 0 / 0)

فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وفي معلقة طرفة بن العبد:[121]

ترى جثْوتَين من ترابٍ علَـيهمـا   صفائح صم مِن صفِيحٍ منضـد

118- امرؤ القيس، ديوانه، ص75.

119-الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والإيقاع الشعري، مصدر سابق، ص53.

120- امرؤ القيس، ديوانه، ص111.

121- طرفة بن العبد، ديوانه، ص33.

(0/ / 0 / /)(0/ 0/ /)(0 / / 0 / /)(/ 0 / /)   (0/ / 0/ /)(0/ 0 / /)(0/ /0/ /)(0/ 0 / /)

فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن فعول مفاعلن فعولن مفاعلن

12-2- نسق المديد: هو ثاني البحور الطويلة، وسمي مديدا لامتداد سباعيته حول خماسيته[122]، وقيل" سمي مديدا لامتداد سببين خفيفين في كل تفعيلة من تفعيلاته السباعية، وقيل سمي كذلك لامتداد الوتد المجموع في وسط أجزائه السباعية.[123]

ويتألف المديد من ثمانية وأربعين حرفا مقسمة إلى ثمانية أجزاء نصفها سباعية ونصفها خماسية. ووزنه التام (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) في كل شطر.

12-2-1- أشكاله: للمديد ثلاث أعاريض وستة أضرب، وقد تعددت أنماطه فجاءت على الشكل التالي:

- العروض الأولى تامة وضربها مثلها تام(فاعلاتن):

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

- العروض الثانية محذوفة (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب هي:

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتْ

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فَعلُن

- العروض الثالثة محذوفة مخبونة ولها ضربان:

فاعلاتن فاعلن فَعِلن فاعلاتن فاعلن فَعِلُن

فاعلاتن فاعلن فَعِلُن فاعلاتن فاعلن فَعلُن

12-2-2- نماذجه وشواهده:

* العروض تامة صحيحة(فاعلاتن) وضربها مثلها، وشاهده قول المهلهل عدي بن ربيعة:[124]

يا لبكر انشروا لي كليبا يا لبكر أين أين الفرار؟

(/0/ / /0/)(0/0/ / 0/)(0 / /0/)(0/ 0 // 0 /)   (/ 0 / / 0/)(0/ 0/ / 0/)(0/ / 0/ /)(0/ 0 / / 0 /)

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

* العروض المحذوفة (فاعلن) وضربها الأول مقصور (فاعلاتْ) وتنقل إلى (فاعلان) ومثاله[125]:

122- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

123- خلوصي صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، ص56.

124- أبو الحسن العروضي، في علم العروض، تحقيق وتعليق د. جعفر ماجد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1995، ص102.

125- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج5، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،1982، ص478.

لا يغرن امرأ عـيشه كل عـيش صائر للـزوالْ

(/0/ /0/0/)(/0 / / 0)(/0/ /0 / 0) (/0/ /0/ /0 / 0) (0 / /0/)(0/ /0/ /0/ 0/)

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فـاعلن فاعلاتْ

(فاعلان)

* العروض الثالثة محذوفة (فاعلن) وضربها محذوف مثلها(فاعلن) ومثاله:[126]

اعلمـوا أني لكم حافـظ شاهدا ما كنت أو غائبـا

(/0 / /0/)(0/ /0/)(0//0 /)(0/ / 0) (/0/ / 0// 0/)(0/ / /0/)(0/ / / 0)

فاعـلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلن

* العروض محذوفة (فاعلن) وضربها أبتر(فَعْلُن) وشاهده[127]:

إنما الذلفـاء ياقـوتـة أخـرجت من كيس دهقان

(/ 0//0/ 0/)(0//0/ 0)(/0/ //0) (/0/ / 0 /0)(/0 / /0/)(0/ /0/)

فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعـلن فَعْلُن

وهذان الضربان شاذّان عند أبي الحسن الأخفش.

* العروض الثالثة محذوفة مخبونة (فَعِلُن) وضربها (فَعِلُن)وهذا أكثر أنماط المديد شيوعا وشاهده قول طرفة:[128]

للفتى عقْلٌ يعـيش بـه حيث تهدي ساقه قدمـه

(/0//0 /0/)(0/ / 0/)(/ / /0) (/0/ /0/0/)(/0/ /0/) (/ / /0)

فاعلاتن فاعلن فعلن فاعلاتن فاعلن فعلن

* العروض محذوفة مخبونة (فَعِلُن) والضرب أبتر(فَعْلُن)، وهذا الـضرب قليـل الاسـتعمال، وشاهده قول عدي بن زيد[129]:

رب نـَارٍ بـِت أَرمـَقُـها تَقْضِـم الهنْدي والغـارا

(/0/ / 0/0)(/0/ /0/)(/ / / 0) (/0/ / / 0 /0)(/0/ / /0)(0/ 0/ 0)

فاعـلاتـن فاعلن فـعلن فـاعلاتـن فاعلن فَعْلُن

126- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد ا ، مطبعة المدني،القاهرة، 1969، ص33.

127- الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة العربية بحلب، ط1، 1977، ص75.

128- طرفة، ديوانه، ص86.

129- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص35.

130- العقد الفريد، ج5، ص478.

131- لا يجوز كفّ (فاعلاتن) الأولى من كل شطر إذا كانت (فاعلن) مخبونة كي لا تتوالى أربع حركات.

132- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص37.

133- العقد الفريد، ج5، ص478.

134- الكافي في العروض والقوافي، ص36.

12-2-3- جوازاته: يجوز في (فاعلاتن) الخبن فتصبح (فعلاتن) في الضرب والعروض والحشو، ويجوز الخبن أيضا في (فاعلن) فتصبح(فَعِلُن)، وبيته:[130]

ومتى مايع مِنْكَ كـلامـا يتكـلّـم فيجبـك بعـقل

(/ / / 0 / 0)(/ / 0)(/ / / 0 / 0) (/ / / 0 / 0) (/ / / 0)(/ / 0 /0)

فعلاتن فـعلن فعلاتـن فعلاتـن فعلن فعلاتن

كما يجوز الكفّ[131]في (فاعلاتن) فتصبح (فاعلات) وشاهده:[132]

لن يزالَ قَومنَا مخْصِبين صالحين ما اتّقوا واستقاموا

(/ 0 / / 0/)(/0/ / 0)(/0 / / 0/)(/ / / 0 /) (/ 0 / / 0)(/ 0 / / 0)(/ 0/ 0/ 0 /)

فاعلات فاعلن فاعلات فاعلات فاعلن فاعلاتن

ويجوز في (فاعلاتن) الشكل – باجتماع الخبن والكف- فتتحول إلى (فَعِلات)، ومثاله[133]:

لمـن الديـار غيّرهن كل داني المزن جون الرباب

(/ / / 0 /)(/ 0 /)(/ 0/ / 0)(/ / / 0/) (/0/ /0/ 0)(/ 0/ / 0/)(/ 0/ 0/ 0/)

فعـلات فاعلن فعلات فاعلاتن فاعـلـن فـاعلاتن

وفي المديد المعاقبة بين كف أحد الجزأين وخبن الذي يليه. يقول التبريزي:"وإذا سقطت نـون فاعلاتن لم تسقط ألف فاعلن التي بعدها، وإذا سقطت ألف فاعلن لم تسقط نون فاعلاتن، التـي قبلها لأنهما يتعاقبان، وما زوحف لمعاقبة ما قبله يسمى الصدر، وما زوحف لمعاقبة مـا بعـده يسمى العجز. وما زوحف لمعاقبتهما يسمى الطرفين وما سـلم مـن هـذه المعاقبـة يـسمى البريء.[134]

12-3- **نسق البسيط**: قيل إن الخليل بن أحمد دعاه بسيطا " لأنه انبسط على مـدى الطويـل، وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن"[135]، وقال التبريزي" سمي بسيطا لأن الأسباب انبـسطت فـي أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان، فـسمي لـذلك بـسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه"[136]

"وهو يخرج كالطويل والمديد من دائرة واحدة هي دائرة المختلف لاختلاف نوعية التفاعيل فـي البحر الواحد."[137]

وهو يتألف من ثمانية وأربعين حرفا مقسما إلى ثمانية أجزاء: أربعة سباعية وأربعة خماسـية. (مستفعلن فاعلن) أربع مرات.

12-3-1- أشكال البسيط: يأتي البسيط:

* تاما، ووزنه: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

135-ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص136.

136- الكافي في العروض والقوافي، ص39.

137- خلوصي صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، ص67.

138- النابغة، ديوانه، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص9.

139- امرؤ القيس، ديوانه، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص46.

* مجزوءا، وزنه: مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

* مخلعا، ووزنه: مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

12-3-2- تشكيلات البسيط التام: له عروض واحدة مخبونة (فَعِلن) ولها ضربان:

- الضرب الأول مخبون مثلها (فَعِلن) ومثاله معلقة الأعشى التي مطلعها:

ودع هريرة إن الركـ ـب مرتـ ـحل وهل تطيق وداعا أيـ ـها الرجل

(/0/ 0 / / 0)(/ / /0)(/ /0 0 /0/)(0/ //) (/ / / 0 / / 0/)(/ / 0)(/0 /0/ /0 0/)(/ / //0)

مستفعـ ـلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعـ ـلن مستفعلن فعلن

ومعلقة النابغة الذبياني التي مطلعها:[138]

يا دار مية بالعلياء فالسـ ـند أقْوت وطال عـ ـليها سالـ ـف الأمد

(/0/ /0 / /0/)(0/ / /)(0/ /0/ /0 / 0)(/ / /0) (/ / 0 / 0/ / 0)(/ / /0/ /0 // 0)(/ // /0)

مستفعـ ـلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعـ ـلن مستفعلن فعلن

- الضرب الثاني مقطوع(فَعْلُن) ويستحسن فيه الردف قبل الروي، أي يسبق الروي حرف لين، وشاهده قول امرىء القيس:[139]

قد أشهد الغارة الشعواء تحملنـ ـي جرداء معروقة اللحيين سرحـ ـوب

(/0 /0 // 0)(/ / /0 / 0 / / /0)(0 / / /0 / /0)(/ / / 0/) (/ / 0/ / 0/)(/ 0 / / /0 / 0)(/ / / /0/)(0/ 0/)

مستفعلـ ـن فاعلـ ـن مستفعلن فعلن مستفعلـ ـن فـ ـاعلن مستفعلن فعلن

12-3-3- تشكيلات البسيط المجزوء: للبسيط المجزوء عروضان وأربعة أضرب.

- العروض الأولى (مستفعلن) صحيحة ولها ثلاثة أضرب هي:

* الضرب الصحيح مستفعلن وشاهده قول المرقش:[140]

ماذا وقوفي على ربعٍ خـ ـلا مخْلَولَقٍ دارسٍ مسـ ـتعجم

(/0/ / /0/)(0/ / /0/)(0/ / /0/ 0/ / /0/) (/ / 0 / /0/)(/0/ /0/)(0/ /0/ 0 / /0/)

متفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

* الضرب المقطوع(مستفعل) أو (مفعولن) وبيته:

سيروا معا إنما ميعـ ـادكم يوم الثلاثاء بطن الوادي

(/ / 0 /0/)(0/ /0/ /0/)(0/ / 0/ / 0/) (/ 0 / 0/ /0)(0 / / /0)(0 / / 0/ 0/ 0)

مستفعلن فـ ـاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلْ

مفعولن

* الضرب المذيل(مستفعلان) وشاهده قول الأسود بن يعفر:[141]

إنّا ذممنا على ما خيلت سعد بن زيد وعمرا من تمـ ـيم

140- العقد الفريد، ج5، ص480.

141- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص41.

142- أبو الحسن العروضي، في علم العروض، ص108.

(0/0/ / 0/ 0/) (0/ / 0 /)(0/ /0 / 0 /) (0 / /0/ 0/)(0// 0 /)(0// 0/0/)

مستفعلان فاعلان مستفعلان مستفـعلان فاعلان مستفـعلان

- العروض الثانية مقطوعة (مستفعل) أو (مفعـولن) ولهـا ضـرب واحـد مقطـوع مثلهـا وشاهده:(142)

ما هيج الشوقَ مِن أَطْلال أَضحتْ قِفَارا كوحي الواحـي

(0 / 0/ 0 /)(0// 0/)(0// 0 / 0 /) (0/ 0/ 0 /)(0/ / 0/)(0/ / 0/ 0/)

مستفعلن فاعلن مستفعل مستفعـلن فاعلن مستفعل

(مفعولن) (فعولن)

12-3-4- مخلع البسيط: هو بسيط مجزوء أصاب تفعيلة عروضه وضربه كثير من التغييـر فانتقلت من (مستفعلن) إلى (مفعولن) فسمي مخلّعا، وله عروض هي (فعولن) وضربها مثلها (فَعولن) ومثاله قول مطيع بن إياس:(143)

أصبحت والشيب قد علاني يدعو حثيثا إلى الخضاب

(0/ 0 / /)(0/ / 0/)(0 / / 0 / 0 /) (0 / 0/ /)(0/ / 0 /)(0/ / 0 / 0/)

مستفعلن فاعـلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

وقد يخرج الشعراء على عروض مخلع البسيط وضربه فيجيئون به أحيانا على وزن (مستفعل) أو (مفعولن)، ومن ذلك قول امرىء القيس في قصيدة له مطلعها:(144)

عيناك دمعهما سـجال كأن شانيهما أو شال

(0/ 0/ 0/)(0// 0 /)(0/ / 0/ /) (0/ 0 / /)(0// /)(0/ / 0/ 0/)

مستفعلن فعلن فعولن متفعلن فاعلن مستفعل

(مفعولن)

أو قول عبيد بن الأبرص:(145)

أَرض تَوارثَها شُعـوب فكل من حلّها محـروب

(0/ 0/ 0/)(0/ / 0 /)(0/ / 0/ /) (0 / 0/ /)(0// /)(0 / / 0/ 0 /)

مستفعلن فعلن فعولن متفعلن فاعلن مستفعل

(مفعولن)

وقد أباح بعضهم استعمال البسيط مشطورا أو مربعا، (أي مركبا مـن تفعيلتـين فـي الـصدر وتفعيلتين في العجز، وأطلق عليه الجوهري في عروض الورقة (مربع البسيط) وهو يرى أنه عروض محدث وله ضرب واحد مثله وشاهده قول الشاعر:(146)

143- القسطاس، ص81.

144- امرؤ القيس، ديوانه، ص142.

145- أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، ص1980، ص173.

146- انظر: محمد العلمي، العروض والقافية، ص252.

147- الأعشى، ديوانه، ص157.

دار عفاها القدم بين البلى والعدم

(/0 /0/ / 0)(/0 / / 0) (/0 / 0 / / 0)(/0 / / 0)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

12-3- 5- جوازاته: يجوز في (مستفعلن) الخبن فتصبح (مـتفعلن) وينقلهـا بعـضهم إلـى (مفاعلن) ويستحسن العروضيون هذا الجواز في أول الصدر وأول العجز، وشاهده قول الأعشى مادحا:[147]

أغـر أبلج يستسقى الغمام به لو صارع الناس عن أحلامهم صرعوا

(/ / /0 / /0)(/0 // /0)(/0/ /0 //0)(/ // 0) (/0 /0 // 0)(/ 0 / / 0)(/0 /0/ / 0)(/ / / 0)

متَفْعـلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وقول بشامة بن الغدير:[148]

ألا ترين وقد قطعتني قطـعا ماذا من الفوت بين البخل والجود

(/ /0/ /0)(/0 / / /0)(/ /0/ / 0) (/0 / / 0/ 0/) (/0 /0 / /0)(/0 / 0/)(/ 0/ 0 / / 0)(/0 /0 /0)

متَفعلن فَعلُن متفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعلن

(مفاعلن) (مفاعلن)

كما يجوز في (مستفعلن) الطي فتصبح (مفْتَعلن) وبيته:[149]

ارتحلوا غدوة فانطلقوا بكرا في زمر منهم يتبعها زمـر

(/0 // 0)(/ 0/ 0 / /0)(/0/ / /0)(// / 0) (/0 // / 0)(/ 0 // 0)(/0///0)(// /0)

مفتعلن فاعلن مفتعلن فعلن مفتعلن فاعلن مفتعلن فعلن

ويجوز فيها الخبل وهو اجتماع الخبن والطي (متعلن) وتنقل إلى (فعلن) وشاهده:[150]

وزعموا أنـه لقيهم رجـل فـأخذوا ماله وضربوا عنقه

(/ / / / 0) (/0//0)(/ / / 0)(/ / /0) (/ / / /0)(/0/ /0)(/ / / / 0)(/ / /0)

متعلن فاعلن متعلن فعلن متعلن فاعلن متعلن فعلن

(فعلتن) (فعلتن) (فعلن) (فعلتن)

12-4- **نسق الوافر**: هو أصل دائرة المؤتلف، وهو أحادي التفعيلة، ومن أكثر البحور رواجـا في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي.

وسماه الخليل وافرا:" لوفور أجزائه وتدا بوتد"[151] وقيل سمي كذلك لوفور حركاتـه[152]،لأنـه كالكامل في عدد حركات أجزائه، وقيل لتوفر الحروف المتحركة في، أجزائه، إذ يتـألف مـن اثنين وأربعين حرفا منها ثلاثون متحركا واثني عشر ساكنا بحسب دائرته المقسمة إلـى سـتة

148- الأغاني، ج10، ص320.

149- العقد الفريد، ج5، ص479.

150- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص45.

151- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص36.

152- خلوصي صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، مرجع سابق، ص84.

أجزاء كلها سباعية قائمة على وتد مجموع وسببين، أحدهما ثقيل والآخر خفيف. أما وزنـه التـام فيبنى في الأصل على (مفاعلتن) ست مرات ثلاث في كل شطر على النحو التالي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ولكنه لم يرد صحيحا أبدا، بل لا بد من قطف عروضه لتصير(فعولن)[153]

12-4-1- أشكال الوافر: يأتي الوافر

- تاما: وتفعيلاته كالآتي:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

- مجزوءا: وتفعيلاته

مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن مفاعلتن

12-4-1-1- تشكيل الوافر التام: له عروض واحدة مقطوفة(فعولن) وضربها مثلها وشـاهده قـول امرىء القيس:[154]

لنا غنم نسوقـها غِزار   كأن قرون جِلّتها العـصي

(/ / 0 / / / 0/)(0/ / 0 // 0/)(0/ / 0 /) (/ / / 0 / / 0/)(0/ / 0 ///0)(/ / 0 /)(0/ 0 / /)

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

ومثاله أيضا قول الخنساء في رثاء أخيها صخر:[155]

يؤَرّقني التذكّر حين أمسي   فأصبح قد بليت بِفَرطِ نُكسي

(/ /0/ / 0/)(0/ / / 0/)(0/ / 0 /) (0 / 0/ /)(0/ / / 0/ / /)(0/ / / 0/ / /)(0 / 0/ / 0)

مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتـن مفاعلتن فعولن

وقول عمرو بن كلثوم في معلقته:[156]

ألاَ هبي بِصحنك فاصبِحينا   ولا تبقي خمور الأندرينا

(/ / 0 /0/0)(/ / / 0 / /0/)(/ / 0/ / 0) (/ / 0/ 0 / 0/)(/ / 0/ 0/ 0/)(/ / 0/0)

مفاعلْتن مفاعلتن فعولن   مفاعلْتن مفاعلتن فعولن

12-4-1-2- تشكيلات الوافر المجزوء: للوافر المجـزوء عـروض واحـدة صـحيحة(مفـاعلَتُن) وضربان:

- الضرب صحيح (مفاعلَتُن) كالعروض وشاهده قول مسافر أبي عمرو بن أميـة مفتخـرا بـسقايتهم الحجيج:[157]

153- هناك من أورد شاهدا تاما له – شذوذا – جاء فيه:

له نِعم مضاعفة تنال بها   مفاخرة ويحفظ أصلها الحسب

//0 ///0 / / 0 //0 //0/0   0///0/ //0/ /0// 0/ / / 0/

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

انظر محمد رضوان الداية، العروض وموسيقى الشعر العربي، مطبعة طربين، دمشق 1987،

154- العقد الفريد، ج، ص48، والقسطاس ص84، وروي في الديوان ص171:

ألا إلا تكن إبل فمعزى   كأن قرون جِلتها العصي

155- د. عائشة عبد الرحمن(بنت الشاطىء)، الخنساء دار المعارف بمصر، ط5، 1970.

156- الزوزني، شرح المعلقات السبع، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، 1966، ص200.

وزمزم من أرومتنا ونفقأ عين من حسدا

(/ / 0/ / / 0/)(/ / / 0 / / / 0) (/ / / 0 / / / 0/)(/ / 0 / / / 0//)

مفاعلْتُن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلَتن

وقول الأعشى:(158)

يظن الناس بالملكيـ ـن أنّهما قد الْتَامـا

(/ / 0 / 0 / 0)(/ /0/ / / / 0) (/ / / 0 / / / 0//)(/ /0/0/0)

مفاعلْـتُن مفاعلْتُـن مفاعلْتُن مفاعلْتن

وقول الشاعر:(159)

لَقَد عِلِمتْ ربيعة أنْـ ـن حبلك واهـن خلق

(/ / 0 // / 0)(/ / / 0 // / 0) (/ / / 0 / / / 0)(/ / 0/ 0 /0 /0)

مفاعلْتن مفاعلتن مفاعلـتن مفاعلْتن

- الضرب الثاني معصوب والعروض صحيحة فتصير (مفاعلتن) وينقلها بعـض العروضـيين إلى (مفاعيلان)، ومثاله قول مسافر بن أبي عمرو-أيضا – في فخره:(160)

ألم نَسق الحجيج ونَن حر المِذْلاقةَ الرفدا

(//0 /0/ 0)(/ / / 0 / / / /0) (// 0/0/0)(// 0/0/0)

مفاعلْتن مفاعلْـتـن مفاعلتن مفاعلتن

(مفاعيلان)

وقول الآخر:(161)

عجبت لمعشر عدلوا بمعتمر أبا عمرو

(/ / / 0 / / / 0)(/ / / 0 / / / 0/) (/ / / 0/ / / 0)(// 0/ 0/0/)

مفاعـلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

12-4-2- زحافاته:

12-4-2-1- القطف: وهو تغيير مزدوج واجب، ويكون باجتماع علة الحذف (إسـقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة) مع زحاف العصب(تسكين الخامس المتحرك)، فتتحول (مفَاعلتن) لتصير(مفاعلْ) وتنقل إلى (فعولن) وقد سبقت الإشارة إلى هذا في تشكيل الوافر التام مشفوعا بشواهد.

157- الأغاني، ج9،دار الثقافة، بيروت، لبنان،ص54.

158- د. مصطفى حركات، قواعد الشعر، مرجع سابق، ص61.

159- العقد الفريد، ج5، ص481، والقسطاس، ص86.

160- الأغاني، ج9، ص54.

161- القسطاس، ص87، وانظر أبا الحسن العروضي، كتاب في علم العروض، تحقيق وتعليق جعفر ماجد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1995، ص114.

12-4-2-2- العصب: وهو تسكين الخامس المتحرك فتتحول به (مفاعلتن) لتصير (مفاعلْتُن) وتنقل إلى (مفاعيلن). وشاهده قول عمرو بن معد يكرب:

إذا لَم تَستَطِعِ شَيئًا فَدعه وجاوِزه إلى ما تَستَطـيع)

(// 0 / 0 / 0)(/ / 0 / 0 / 0)(/ / 0/ 0/) (0/ 0/ /)(0/ 0/ 0//)(0/0 / 0 / /)

مفاعيلن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

(مفاعيلن) (مفاعيلن) (مفاعيلن) (مفاعيلن)

والعصب حسن في الوافر وهو في مجزوئه أحسن، غير أنه قد يلتبس مجزوء الوافر بالهزج إذا كانت أجزاؤه كلها في البيت معصوبة، ولذا يشترط أن تبقى صحيحة مرة واحدة على الأقل لئلا يحمل على الهزج.

ومن الزحافات النادرة التي تدخل بحر الوافر:

12- 4-2-3- العقل: وهو حذف الخامس المتحرك من التفعيلة فتتحول (مفـاعلتن) لتـصير(مفاعتن) وتنقل إلى (مفاعلن) وشاهده قول الشاعر:[162]

منازلٌ لَفَرتَنِي قفـاراً كأنما رسومـها سطور

(/ / 0 / /0)(/ 0/ / 0/)(/ 0/ / 0) (/ / 0// 0)(/ /0/ 0/)(/ / 0/ 0/)

مفاعتن مفاعتن فعولن مفاعتن مفاعتن فعولن

(مفاعلن) (مفاعلن) (مفاعلن) (مفاعلن)

12-4-2-4- النقص: وهو زحاف مزدوج يكون باجتماع العصب(إسكان المتحرك) مع الكف(حذف السابع الساكن)، فتتحول (مفاعلتن) إلى (مفاعلْتُ) وتنقل إلى (مفاعيل).

ولا يدخل النقص إلا حشو الوافر، ولا يدخل عروضه أو ضربه ومثاله قول الشاعر[163]:

لسـلاّمة دار بحفـيرٍ كباقي الخلَق السحق قفار

(/ / 0 / 0 /)(/ 0/0/ /)(/ 0/ 0/) (/ / 0 / 0 /)(/ / 0 / 0 /)(/ 0/ 0/)

مفاعلْتُ مفاعلت فعولن مفاعلت مفاعلت فعولن

(مفاعيل) (مفاعيل) (مفاعيل) (مفاعيل)

12-4-2-5-الخرم: وهو حذف أول الوتد المجموع من أول تفعيلـة فـي البيـت، فتتحـول (مفاعلتن) لتصير (فاعلتن) ويسمى جزء (مفاعلتن) الذي دخله الخرم أعضب، وشاهده:[164]

إن نزل الشتاء بـدار قومٍ تجنب جار بيتهم الشـتاء

(/0 / / / 0)(/ / 0/ / 0/)(/ / 0/ 0) (/ / 0/ // 0/)(/ /0/ // 0)(/ 0/ 0/ 0)

162- العقد الفريد، ج5، ص481 والقسطاس، ص81.

163- القسطاس،ص85.

164- المصدر السابق، ص85، وانظر أبا الحسن العروضي، كتاب في علم العروض، ص116.

165- القسطاس، ص86، والعقد الفريد، ج5، ص481.

166- القسطاس ص86، وأبو حسن العروضي، كتاب في علم العروض، ص117.

فاعلـتن   مفاعلتن فعولن   مفاعلتن   مفـاعلتن فعولن

12- 4-2-6- القصم: وهو اجتماع الخرم والعصب بحذف أول متحرك من الوتد المجموع في أول البيت وتسكين الخامس المتحرك فتتحول (مفاعلتن) لتصير (فاعلتن) وتنقل إلى (مفعـولن)، ومثاله:[165]

ما قالوا لنا سددا ولـكن   تفاحش قولهم وأتوا بهجر

(/0 /0 /0)(0/ / / /0/ /)(/0/0)   (/ /0/ / / 0)(/ / 0 //0)(/0// /0)(0/ /0/0)

فاعلْتُن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن   مفاعلتن فعولن

12-4-2-7- العقص: وهو اجتماع الخرم والنقص بحذف أول متحرك من الوتد المجموع في أول البيت وحذف السابع الساكن مع تسكين الخامس المتحرك، فتتحـول (مفـاعلتن) لتـصير(فاعلْت) وتنقل إلى (مفعول)، وشاهده[166]

لولا ملك رؤُفٌ رحيم   تغمدني برحمته هلكت

(/0 /0 /)(//0 /// 0)(// 0 /0/)   (/ /0/ /0//0)(/ / /0/ / 0)(/ /0/ 0)

مفعولُ مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

12- 4-2-8- الجمم: وهو اجتماع الخرم والعقل بحذف أول متحرك من الوتد المجموع في أول البيت وحذف الخامس المتحرك فتتحول (مفاعلتن) وتـصير(فـاعتن) وتنقـل إلى(فاعلن) ومثاله:[167]

أنت خير من ركب المطايا   وأكرمهم أبا وأخا ونفسا

(/ 0 /   /0/)(/ 0/   / / /   0)(/ 0/   0/)   (/ / 0/ / / 0)(//0   / //0)(/ /0/ 0/ 0/)

فاعلن مفـاعلتـن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وأجاز بعضهم إدخال القصر- شذوذا – في ضربه الأول فتتحول بذلك (فعولن) إلـى (فعـول) وشاهده قول الشاعر:

فلَيت أبا شريك كان حـيا   فيَقصر حين ينصره شريك

(/ / 0 / / /0)(/ / 0/ 0/   /0)(/   0/ 0/ 0)   (/ / 0 / / 0)(/   0/ / / 0)(/ / 0   0)

مفاعلتن   مفاعلْتن فعولن   مفاعلتن مفـاعلتن فعولْ

كما أجاز بعضهم - شذوذا- القبض في عروضه الأولى، فتتحول بذلك(فعولن) إلـى (فعـول) وشاهده:[168]

علَوت على الرجال بِخُـلتَين   ورثـتهما كما ورث الولاء

(/ / 0 /   / / 0)(/ / 0 /   / / 0)(/ / 00)   (/ / 0 / / /0)(/ / / 0   / // 0)(/ / /0/ 0 /0)

مـفاعلتن   مفاعلـتن فعول   مفاعلتن مفاعلـتن   فـعولن

167- القسطاس، ص86، وانظر: محمد رضوان الداية، العروض وموسيقى الشعر، ص52.

168- د. محمد رضوان الداية، العروض وموسيقى الشعر، ص53.

169- المرجع السابق، ص53.

170- المرجع السابق، ص53.

كما أجازوا – شذوذا – القطف في عروضه وضربه وشاهده قول الشاعر:[169]

عميرة أنت همي　　　وأنت – الدهر – ذكري

//0/ / /0/ / /0/0　　　//0/ / 0/0 / /0/ 0/

مفاعلتن فعولن　　　مفاعـ لْـتن فعـ ولن

مفاعـيلن

وقول النابغة الذبياني:[170]

ولا تَصِلَن خليلا　　　لـه بالسر هتْف

//0 ///0 //0/0　　　//0/0/ 0/ / 0/0/

مفاعلـتن فعولن　　　مفـاعلْتن فعولن

مفاعيلن

12-5 – **نسق الكامل**: من الدائرة الثانية" دائرة المؤتلف" والتي بحراها: الوافر والكامل وهـو من أكثر البحور دورانا في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي وسماه الخليل كاملا " لأن فيـه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشّعر"[171]وقيل سمي كذلك لتكامل حركاته، وقيل لأنه كمل عن الوافر الذي هو الأصل في الدائرة، وذلك باستعماله تاماً، أو لأن أضربه أكثر من أضـرب سائر البحور، إذ ليس بين البحور بحر له تسعة أضرب.

وهو مبني على تفعيلة واحدة هي (متفاعلن) تتكرر ثلاث مرات في كل شطر.

12-5-1- أشكاله: يأتي الكامل :

- تاما: وتفعيلاته:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن　　　متفاعلن متفاعلن متفاعلن

- مجزوءا: وتفعيلاته:

متفاعلن متفاعلن　　　متفاعلن متفاعلن

12- 5- 1-1- أشكال الكامل التام: للكامل التام عروضان وخمسة أضرب:

* العروض الأولى صحيحة (متفاعلن) ولها ثلاثة أضرب:

- صحيح مثلها، وشاهده قول عنترة بن شداد [172]

وإذا صحوت فما أقصر عن ندى　　　وكما علمت شمائلي وتكرمي

(/ / 0/ / 0)(/ / 0/ /0)(/ /　0/　0 / / 0)　　　(/ / / 0/　/ 0/)(/ / 0/ / 0/)(/ /// 0//0)

متفاعلن　متفاعلن　متفاعـلن　　　مـتفاعلن متفاعلن　متفاعلن

وقول لبيد:[173]

عفَتِ الديار محلها فمـَقامها　　　بِمِنى تأبد غَولُها فَرِجامها

(/ / /　0 /0/)(0/ / /0//)(/ / /0// 0)　　　(/ / / 0/　/ 0/)(/ / 0/ 0//0)(/ / / 0/ / 0/)

171- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

172- عنترة، ديوانه، ص24.

173- الزوزني، شرح المعلقات السبع، مصدر سابق، ص158.

متفـاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

- مقطوع (متفاعل) – مردوف غالبا ويحول إلى (فعلاتن) كقول عنترة بن شداد:

إني امرؤ سمح الخليقة ماجد   لا أُتْبِع النفس اللجوج هواهـا

(/0/ /0/ /0/)(/0/ /0/ /0/)(/0/ /0 /0 //0)   (/0/ /0/ /0//)(/0/ /0 //0/)(/0/ /0 //0/)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متَفَاعِلْ

وقول لبيد بن ربيعة:[174]

وهم حماة الشعب يوم تـواكلات   أسد وذبيان الصفا وتميـم

(/// 0 // /0)(/ /0 /0/ /)(/ / /0// 0)   (///0 // 0)(/ 0/ /0/ 0)(/// 0/0)

متفـاعلن متْفاعلن متفاعلن   متفاعلن متْفاعلن متفاعلْ

فَعِلاتن

ويجوز استعمال هذا الضرب على وزن (متْفاعل) وهو حسن عند بعضهم، ومثاله قول عبد ا بن الزبعري:[175]

نِعم الشباب شَبابهم وكهولهم   صيابةً ليسوا من الجهّـال

(/0 /0/ /0// 0)(/ // 0 //0)(/ / /0// /0)   (/ 0 /0//0)(/ 0/ /0 // 0)(/0 /0/ / 0)

متْفاعلن متَفاعلن متفاعلن   متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ

فعلاتن

وقول ذي الأصبع العدواني:[176]

جزعتْ أُمامة أن مشيت على العصا   وتَذَكّرت إذ نَحن م الفتيان

(/ / /0 /0//)(/ / / 0 / /0/)(/ // 0 // 0)   (/ / / 0// 0)(/ 0/ 0/ /0 /)(/0/ /0/ /0)

متفاعلـن متفاعلن متفاعلـن   متفاعلـن متْفاعلـن متْفاعلْ

مفعولن

* العروض صحيحة (متَفاعلن) وضربها أَحذُّ مضمر بحذف (علن) وتـسكين التـاء فيـصير الضرب (متْفا) وينقل إلى (فَعلن) وشاهده:[177]

لِمن الديار برامتَين فَعاقـل   درست وغَير آيها الـقطر

(/ / / 0 /)(0/ / 0 / /0/)(/ / /0/ /0/ 0)   (/ / /0 / / /0)(/ /0// 0)(/0/0)

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متـْفا

فَعلن

* العروض الثانية حذّاء (متفا) وضربها أحذّ مثلها وشاهده قول المتلمس لعمرو بن هند:[178]

174- الأغاني، ج11، دار الثقافة، بيروت، ط 6، 1983، ص152.

175- الأغاني، ج7،دار الثقافة،ص112.

176- الأغاني، ج3، ص103، مصدر سابق.

177- العقد الفريد، ج5، مصدر سابق، ص482، والقسطاس ص88.

178- الأغاني ،ج17، ص45.

من كان خُلْف الوعد شِيمـَتُه والغَدر عرقوب له مـثَلُ

(/ 0 / 0 /)(0/ / 0 /)(/ 0 / 0/)(/ / / 0) (/ 0 /0/ / 0/)(/ 0 / 0/ 0// 0)(/ / //0)

متْفاعـلن متفاعلن متفـا متفاعلن متفاعلن متـفا

فَعِلُن فَعِلن

* العروض الثانية حذّاء (متفا) وضربها أحذّ مضمر (متْفا) ومثالـه قـول زهيـر بـن أبـي سلمى:[179]

ولَنِعم حشْو الدرع أنت إذا دعيت نزال ولُـج في الذُّعر

(/ / / 0 / /0)(/ 0/ 0 / /)(0/ / / /0) (/ /0/ / / 0/)(/ / // 0/ /0/ / 0) (/ 0/0)

متفاعلن متفـاعلن متَفَـا متفاعلن متفاعلن متْفا

فعلن فعلن

وقول عنترة بن شداد:[180]

وفوارس لي قد علـمتهم صبر على التكرار والكلم

(/ / / 0 // 0)(/ 0 /0 / / 0)(// / 0) (/0/ 0 // 0)(/0/ /0/ /0)(/ / /0)

متفاعلن متفاعلن متفا متفاعلن متفاعلن متفا

فعلن فعلن

12-5-1-2- تشكيلات الكامل المجزوء: للكامل المجزوء عروض واحدة وأربعة أضرب:

* صحيحة (متفاعلن) وضربها مثلها صحيح (متفاعلن) وشاهده: [181]

وإذا افتقرت فلا تكن متخشّعا وتجـملي

(/ / 0 //0)(/ / / 0 / / 0/) (/ / /0/ / 0/)(/ / / 0 / / 0/)

متفاعلن مـتفاعلن متفاعلن متـفاعلن

وقد يدخل الإضمار على العروض (بتسكين حرفها الثاني) ويبقى الضرب صحيحا ومثاله قـول الأعشى :[182]

أَوصلْتِ صرم الحبل من سلْمى لِطول جنابها

(/0/ 0 / /0) (0/ 0 /) (0 / 0 / / 0) (/ 0 / 0 / / /)(/ / / 0 / /0)

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

* العروض صحيحة وضربها مقطوع، وشاهده:[183]

179- د. أبو الحسن العروضي، كتاب في علم العروض، تحقيق وتعليق د. جعفر ماجد، دار العرب، بيروت، ط1، 1995، ص120.

180- عنترة، ديوانه، ص63.

181- القسطاس، ص92.

182- انظر :د. مصطفى حركات، قواعد الشعر، مرجع سابق ص70.

183- انظر: حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص57.

184- المرجع السابق، ص58.

يا من رأى رجلا يبيـ | ـع صلاحه بفسـاده
(/0 /0 // 0)(/// 0 // 0) | (/ //0 / / 0)(/ / /0 /0)
متفاعلن متفاعلن | متفاعلن متفاعل

ومصرعة ومثاله:[184]

سلبت لميس فؤادي | وترجـات بسواد
(/ / // 0 / / 0)(/ // / 0/ 0) | (/ / /0 // 0)(/ / / 0 /0)
متفاعلن متفاعـل | متفاعلن متفاعلْ

* العروض صحيحة (متفاعلن) وضربها مذيل (متفاعلان) وشاهده:[185]

أبنيتي لا تجزعي | كلّ الأنام إلى ذهاب
(/ / /0// 0) (/0 / 0 / /0) | (/0 / 0 //0)(/ // 0 / / 0 0)
متفاعلن متفاعلن | متفاعلن متفاعلان

* العروض صحيحة (متفاعلن) وضربها مرفّل (متفاعلاتن) وشاهده قول قس بن ساعدة:[186]

في الذّاهبـين الأولـ | ـن من القرون لنا بصائر
(/0 / 0/ /0)(/ 0 / / 0) | (/ / 0 / /0)(/ / /0 // 0 /0/)
متفاعلن متفاعلن | متفاعلن متفاعـلاتن

ومصرعة، مثل قول الأعشى:[187]

يا جارتي ما كنت جاره | بانت لتحزننا عفاره
/ 0 / 0 // 0)(/0 /0/ / 0 / 0) | (/0 / 0 / /0)(/// 0 //0 /0)
متفاعلن متفاعلاتن | متفاعلن متفاعلاتن

ويجوز دخول الإضمار على (متَاعلاتن) المرفلة، فتصير (متفعلاتن) وتنقل إلى (مستفعلاتن)، وشاهده قول الحطيئة:[188]

وغررتني وزعمت أنْـ | ـنك لابِن في الصيف تامر
(/ / / 0 // 0)(/ / / 0 / 0) | (/ / /0 / / 0)(/ 0 / 0 /   /0 /0)
متفاعلن متفاعلن | متفاعلـن مستـفعـلاتن

12-5-2- جوازاته: يجوز في (متفاعلن):

185- د. أحمد سليمان ياقوت، الأوزان الشعرية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1996، ص40.

186- الأغاني، ج15، ص193.

187- ديوان الأعشى، ص203.

188- أبو الحسن العروضي، كتاب في علم العروض، مصدر سابق، ص123.

189- الأغاني، ج8، مصدر سابق، ص238.

190- العقد الفريد، ج5، ص182، والقسطاس، ص91.

191- العقد الفريد، ج5، ص182، ص91.

192- انظر: أبو الحسن العروضي، في علم العروض، ص124.

- الإضمار: وهو تسكين الثاني المتحرك، فتتحول (متَفاعلن) لتصير (متْفـاعلن) وتنقـل إلـى (مستفعلن) وهو زحاف حسن عند بعض العروضيين، ومثاله قول عنترة:(189)

إني امرؤ من خير عبس منصبا شطري وأحمي سائري بالمنصل

(/0 /0 /0 //0) /0 (/0 /0 /0) /0 / /0 /0 (/0 /0 /0 (/ 0 / 0 /   0 / /0)(/0 0/ /0 // 0)(/0 /0 /0 //0)

متْفاعلن متـفاعلن متفاعلن متـفاعلن متـفاعلن متفاعلن

غير أن تفعيلات البيت قد يحدِث لبسا في القصيدة، فيشتبه الكامل بالرجز، ولكن متـى وجـدنا تفعيلة متحركة فإن القصيدة تكون من الكامل.

- كما يجوز فيه الوقص: وهو حذف الثاني من التفعيلة (متفاعلن) لتصير (مفاعلن) وهو زحاف نادر ينصح النقاد بتركه، وشاهده:(190)

يذِب عن حريمه بِـنَبله وسيفه ورمحه ويحتـمي

(/ / /0/ 0/)(0/ / 0 / /)(0/ /0 //0) (/ / 0 / / 0)(/0/ / 0/)(/ / 0/ // 0)

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

- الخزل: وهو زحاف مزدوج يجتمع فيه الإضمار والطي في تفعيلة واحدة (بإسـكان الثـاني المتحرك وحذف الرابع الساكن فتتحول (متفاعلن) لتصير(متْفعلن) وينقلها بعض العروضيين إلى (مفْتعلن) وهو قبيح عندهم، ومثاله:(191)

منزلة صم صداها وعفت أرسمها إن سئلت لم تجب

(/ 0 // 0/)(0/ // 0/)(0/ / / 0/ (0 / / / (/0 ///0)(/0 / / /0)(/0 / / /0)

متْفَعِلُن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

ومن مزاحف هذا الباب قول الخرنق بنت هفان:(192)

لا يبعدن قومي الذين هم سم العداة وآفة الجـزر

(/0 /0/ 0)(/0 / 0 / /0)(/ / /0) (/0 / 0 // 0)(/ / /0 // 0)(/0 /0)

متْفاعلن متْفاعلن فعلن متْفاعلن متَفاعلن فعلن

ففيه إضمار في (متفاعلن) التي صارت (متْفاعلن)، وجاء ضربه أحذّ (فعلن) مثل عروضه.

12-6- **نسق الهزج**: وهو أصل دائرة المجتاب، وذكر ابن رشيق أن الخليل سماه هزجا "لأنـه يضطرب وشُبه بهزج الصوت".(193)

وقيل سمي هزجا لأن العرب كثيرا ما تهزج به أي تغني به.

ويتألف الهزج من اثنين وأربعين حرفا مقسمة إلى ستة أجزاء سباعية بحسب أصله في دائرته.

وهو من البحور الصافية أي الموحدة التفعيلة، عرفه الشعر العربي منذ العصر الجاهلي.

ووزنه التام: (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) في كل شطر، لكنه لا يستعمل تاماً.

12-6-1- أشكاله: لا يأتي الهزج إلا مجزوءا وتفعيلاته هي:

193- العمدة، ج1، ص136.

194- أبو الحسن العروضي، في علم العروض، 125.

195- الأغاني، ج 23، مصدر سابق، ص251.

مفاعيلن مفاعيلن   مفاعيلن مفاعيلن

12-6-2- تشكيلاته: للهزج عروض واحدة صحيحة(مفاعيلن) ولها ضربان:

- صحيح: (مفاعيلن).

- محذوف: (مفاعي)

* العروض صحيحة (مفاعيلن) وضربها صحيح مثلها، وشاهده قول طرفة بن العبد:(194)

عفا من آل ليلى السهـ   ـب فالأملاح فالغمر

(/ / 0/ 0/ 0/)(/ 0/ 0/ 0/)   (/ / 0/ 0 /0/)(/ /0/ 0/ 0)

مفاعيلن مفاعيلن   مفاعيلن مفاعيلن

وقول الفند الزماني في حرب البسوس:(195)

كففنا عن بني ذهل   وقلنا القوم إخوان

(/ / 0/ 0/ 0)(// 0 /0/ 0/)   (/ / 0/0/ 0)(/ / 0/ 0 0/)

مفاعيلن مفاعيلن   مفاعيلن مفاعيلن

* العروض صحيحة (مفاعيلن) والضرب محـذوف(مفـاعي) وتنقـل إلـى (فعـولن) ومثاله:(196)

وما ظهري لباغي الضيـ   ـم بالظّهر الذّلول

(/ / 0 / 0/ 0)(/ / 0/ 0/ 0/)   (/ 0/ 0 / 0)(// 0 0/)

مفاعيـلن مفاعيلن   مفاعيلن مفاعي

(فعولن)

ونقل عن الشنتريتي عن الزجاج أن هذا الضرب من الهزج قليل في الشعر العربي.(197)

12-6-3- جوازاته: يجوز في (مفاعيلن) الكفّ حشوا وعروضا، فتـصبح (مفاعيـل) وهـذا زحاف حسن، وشاهده قول عبد ا بن الزبعري لبني المغيرة:(198)

فهذان يـذودان   وذا من كثب يرمي

(/ / 0/ 0/)(//0 /0 /)   (/ / 0/ 0 /)(/ / 0/ 0/0)

مفاعيل مفاعيل   مفاعيل مفاعيلن

ويجوز فيها القبض حشوا فتصبح (مفاعلن) وشاهده:(199)

فقلت: لا تخف شيئا   فما عليك من بأس

(/ / 0 / /0)(/ / 0 /0/ 0)   (// 0 //0)(/ / 0/ 0/0)

مفاعلن مفاعيلن   مفاعلن مفاعيلن

196- العقد الفريد، ج5، ص484، والقسطاس ص95.

197- المعيار، ص59.

198- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بمصر، 1980، ص240.

199- القسطاس، ص45.

200- د. أحمد قاسم، المرجع في علمي العروض والقوافي، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 2000، ص72.

ومنه قول الآخر:[200]

مناقب ذكـ ـرتها لطلحة الشريف

(/ /0 / / 0)(/ /0 /0/) (/ /0 / / 0)(/ /0 /0)

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعي

فعولن

ويجوز فيه الخرم بحذف أول الوتد المجموع في التفعيلة الأولى من البيت، فتتحول (مفـ ـاعيلن) إلى (فاعيلن) وينقلها بعضهم إلى (مفعولن)، ومثاله – إن صحت رواية البيت على هذه الصورة:[201]

أدوا ما استعاروه كذاك العيش عاريه

(/ 0 /0 /0)(/ /0 / 0 /0) (/ /0 / 0 / 0)(/ /0 / 0/ 0/0)

فاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

(مفعولن)

ويجوز فيه الخزب وهو اجتماع الخرم والكف بحذف أول الوتد المجموع في التفعيلة الأولى من البيت مع حذف السابع الساكن، فتتحول (مفاعيلن) لتصير(فاعيل) وتنقل إلى مفعول وشاهده:[202]

لَو كان أبو بِشْرٍ أميرا ما رضيناه

(/ 0 /0 /)(// 0 /0 /0) (/ /0 /0 /0)(/ / 0 / 0 /0)

فاعيل مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

(مفعول)

ويجوز فيه الشتر، وهواجتماع الخرم والقبض بحذف أول الوتد المجموع في التفعيلة الأولى من البيت، مع حذف الخامس الساكن فتتحول (مفاعيلن) لتصير(فاعلن) وشاهده:[203]

في الذين قد ماتوا وفيما جمعوا عـ ـبرةٌ

(/0 // 0)(/ /0 /0 /0) (// 0/0 /0)(//0 / 0 /0)

فاعلن مفاعيلن مفاعيلن مفـ ـاعيلن

ومن مزاحفه أيضا:[204]

قتلنا سيد الخزر ج سعد بن عبادة

(//0/0 /0)(/ / 0 /0 /) (/ /0 / 0 /)(/ /0 /0)

مفاعيلن مفاعيل مفاعيل مفاعي

فعولن

12- 7- **نسق الرجز**: يقول ابن رشيق:إن الخليل سماه رجزا "لاضطرابه كاضطراب

201- العقد الفريد، ج5 ص484.

202- المصدر السابق، ص484.

203- المصدر السابق، ص484.

204- المصدر السابق، ص484.

قوائم الناقة عند القيام"[205]، وقيل سمي رجزا لأنه أكثر بحور الشعر تغيّرا واضطرابا: زحافـا وعلة وشطرا وجزءاً ونهكا، فكان كالناقة التي ترتعش فخذاها.
ويقول التبريزي" سمي رجزا لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء وأصله مأخوذ من البعيـر إذا اشتدت إحدى يديه فيبقى على ثلاثة قوائم، وأجود منه أن يقال مأخوذ من قولهم ناقة رجزاء إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء، فلما كان هذا الوزن فيه اضطراب سمي رجـزا تشبيها بذلك."[206]
يقول ابن دريد:" إنما سمي بهذا الاسم لتقارب أجزائه وقلة حروفه، وقيل بل سـمي كـذلك لأن العرب لا تستعمل منه على الأكثر إلا المشطور ذا الثلاثة الأجزاء، وهو بهذا شبيه بالراجز من الإبل وهو ما شد إحدى يديه وبقي قائما على ثلاث قوائم."[207]
والرجز نسق أحادي التفعيلة عرفه الشعر الجاهلي على قلة، ويسمى " حمار الشعراء" وقد أكـد البستاني هذه التسمية بقوله" الرجز، ويسمونه حمار الشعراء، بحر كان أولى أن يـسموه عـالم الشعر لأنه لسهولة نظمه وقع عليه اختيار جميع العلماء الذين نظموا المتون العلميـة كـالنحو والفقه والمنطق والطب، فهو أسهل البحور في النظم ولكنه يقصر عنها جميعا في إيقاظ الشواعر وإثارة العواطف، فيجود في وصف الوقائع وإيراد الأمثال والحكم."[208]
ويتألف الرجز من اثنين وأربعين حرفا مقسمة إلى ستة أجزاء كلها سباعية.

12-7-1- أشكاله: يأتي الرجز:

- تاما: وتفعيلاته:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن   مستفعلن مستفعلن مستفعلن

- مجزوءا: وتفعيلاته:

مستفعلن مستفعلن   مستفعلن مستفعلن

- مشطورا: وتفعيلاته:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

- منهوكا: وتفعيلاته:

مستفعلن مستفعلن

12-7-1-1- تشكيلات الرجز التام: للرجز التام عروض واحدة صحيحة(مستفعلن) وضربان هما:

205- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

206- الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد ا ، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 77.

207- خاوصي صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، ص77، بيروت 1981.

208- البستاني سليمان، إلياذة هوميروس، ج1، ص93، 94.

- صحيح مثلها : (مستفعلن)
- (مستفعلْ) أو (مفعولن)

* العروض صحيحة(مستفعلن) وضربها (مستفعلن) وشاهده قول عمرو بن معد يكرب:[209]

أنا ابن ذي التقليد في الشهر الأصم   أنا ابـ ـن ذي الأكّال قتّال البهم

(/ / / 0 /0)(/ 0/ 0 /0)(/ 0 / 0 0 / /0)   (/ / 0/ / 0/)(/ 0 / 0/ /0)(/ 0/ 0 /0//0)

متَفْعِـ ـلن مستفعلن مستفعلن   متفعـ ـلن مستفعلن مستفعلن

ومثله:[210]

دار لسلمى إذ سليمى جارة   قفر ترى آياتها مثل الزبر

(/ 0 /0 / / 0)(/ 0/ 0/ / 0/)(/ 0/ 0/ 0//0)   (/ /0 0 //0)(/0/0 //0)(/0/ /0//0)

مستفعلن مستفعلن مستفعلن   مستفعلن مستفعلن مستفعلن

* العروض صحيحة وضربها مقطوع (مستفعل) أو (مفعولن) ومثاله:[211]

القلب منها مستريح سالم   والقلب مني جاهد مجهود

(/0 /0 / / 0)(/0 /0 //0)(/0 /0 //0)   (/ 0 /0 / /0)(/0 /0 //0)(/0 /0 /0)

مستفعلن مستفعلن مستفعلن   مستفعلن مستفعلن مستفعلْ

مفعولن

12-7-1-2- تشكيلات الرجز المجزوء: للرجز المجزوء عروض واحدة صحيحة ولها ضرب واحد صحيح مثلها، وشاهده:[212]

قد هاج قلبي منزل   من أم عمرٍو مقـ ـفر

(/ 0 /0 / /0)(/0 /0 //0)   (/0 / 0 / /0)(/0 0 /0 //0)

مستفعلن مستفعلن   مستفعـ ـلن مستفعلن

12- 7- 1- 3- تشكيل الرجز المشطور: للرجز المشطور عروض واحدة صحيحة (مستفعلن) وهي نفسها الضرب، لأن المشطور مؤلف من شطر واحد وشاهده:[213]

ما هاج أحزانا وشجوا قد شجا

(/ 0 /0 / /0)(/0 /0 //0)(/0 /0 / /0)

مستفعلن مستفعـ ـلن مستفعلن

209- الأغاني، ج16، ص36.

210- القسطاس، ص98، والخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص77.

211- العقد الفريد، ج5، ص485.

212- العقد الفريد، ج5، ص485.

213- العقد الفريد، ص486،والقسطاس،ص100.

214- الأغاني، ج10، ص31.

215- الأغاني، ج11، ص50.

216- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص80.

217- الأغاني، ج8، ص237.

12-7-1-4- تشكيل الرجز المنهوك: وهو ما ذهب ثلثاه. للرجز المنهوك عـروض واحـدة صحيحة (مستفعلن) هي نفسها الضرب، وشاهده قول دريد بن الصمة:[214]

يا ليتني فيها جذع

(0//0/ 0/) (0/ 0/ / / 0)

مستفعلن مستفعلن

12-7-2- جوازاته: يجوز في (مستفعلن) الخبن فتصبح (متفعلن) وينقلها بعضهم إلى (مفاعلن) وقد يكون ذلك في بعض أجزاء البيت، وشاهده قول عمرو بن كلثوم:[215]

من عاذ مني بعدها فلا اختبر ولا سقى الماء ولا أرعى الشجر

(0/ 0 / 0/)(0/ 0//0/)(0// / 0/) (/ / 0/ / 0/)(0/ / 0/)(0/ 0/ 0/ 0//)

مستفعـلن مستفعلن متَفْعلن متفعلن مستعلن مستفـعلن

مفاعلن مفاعلن

وقد يأتي الخبن في جميع أجزاء البيت، ومثاله:[216]

منازل ألفتها وطالما غمرتها مع الحسان في دعه

(0 // 0 //)(0// 0//)(0/ / 0//) (/ / 0/ 0//)(0// //)(0/ / 0/ 0//)

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

وقد يكون ذلك في الرجز المجزوء، وشاهده قول عنترة بن شداد:[217]

أنا الهجين عنترة كل امرىء يحمي حره

(0// 0//) (/ 0//0/) (0/ 0//0)(0/0/ 0//)

متفعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن

مفاعلن مفاعلن

كما يجوز فيها الطي فتصبح (مستعلن)، وتحول إلى (مفتعلن)ويكون في بعض أجـزاء البيـت، وشاهده قول ربيعة بن مكدم:[218]

سيري على مهلك سير الأمن سير رداح ذات جأش ساكن

(0/ 0 / 0/ 0/)(0/ / 0/ //)(0/ 0 /)0/ 0/ 0/) (0/ / 0//)(0/ / 0/ 0/)(0/ 0/ 0/ 0/)

مستفعلن مستـعلن مستفعل مستعلن مستفعلن مستفعلن

مفتعلن مفتعلن

218- الأغاني، ج16، ص31.

219- القسطاس، ص99.

220- التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص81.

221- الأغاني، ج11، ص33.

وقد يدخل الطي جميع أجزاء البيت، ومثاله:[219]

ما ولدت والدة من ولد   أكرم من عبد مناف حسبا

(/0 / / /0) (/ 0 /0//)(/0//0)   (/0 // / 0)(/0 / / // 0)(/ 0 / / / 0)

مستعلن مستعلن مستعلن   مستعلن مستعلن مستعلن

مفتعلن مفتعلن   مفتعلن   مفتعلن مفتعلن مفتعلن

كما يجوز فيها الخبل وهو اجتماع الخبن والطي في (مستفعلن) فتصير(مـتعلن) وتنقـل إلـى (فَعلَتُن) ومن أمثلته:[220]

وثِقَلٍ منَع خَير طَلَبٍ   وطَلَبٍ منَع خَير تُؤَده

(/ / / /0)(/// /0)(0 / // / 0)   (// / / 0)(/// / 0)(/ // /0)

متعلن متعلن متعلن   متعلن متعلن متعلن

فَعلَتُن فعلتن فعلتن   فعلتن فعلتن   فعلتن

كما يجوز دخول القطع في البيت على كل من الضرب والعـروض، وهـذا لـم يـشر إليـه العروضيون وقد وجدت له شواهد في الشعر الجاهلي، ومثاله قول النابغة الذبياني:[221]

أصم أم يسمع رب القبة   يا أوهب الناس لعنسٍ صلْبه

(/ / 0 / /0)(/ 0 // /0)(/0 /0/ 0)   (/0/ / / 0)(/ /0   //0)(/0 /0 /0)

متفعلن   مستعلن مستفعل   مستفعلن   مستعلن مستفعل

مفعولن   مفعولن

كما يجوز اجتماع القطع والخبن في ضرب الرجز، فتصبح (متَفْعـل) وتنقـل إلـى (فعـولن) وشاهده:[222]

لا خير في من كف عنا شره   إن كان لا يرجى ليوم خير

(/0 /0/ /0)(/0 /0 / /0)(/0/0 //0)   (/0 /0 / /0)(/0 / 0   // 0)(/0 /0 /0)

مستفعلن مستفعلن متفعلن   مستفعلن   مستفعلن   متفعل

فعولن

وقد يجتمعان في كل من الضرب والعروض، وهذا ما لم يشر إليه العروضيون، وقد وجدت له شواهد في الشعر الجاهلي ومثاله قول الشنفرى:[223]

لا تبعدي إما ذهبت شامه[224]   قَرب واد نفرت حمامه

222– العقد الفريد، ج5، ص485.

223- الأغاني، ج21،ص204.

224- قال الشنفرى ذلك ،حين وقع في أسر أعدائه وشرعوا ينكلون به، فقطعوا يده من الكوع، وكان له بها شامة.

225- الأغاني، ج16، ص220.

226- الأغاني، ج11، ص46.

(0/ 0//)(0 /// 0/)(0/ / 0 //) (0/ 0/ /)(0// 0/0/) (0/ /0/ 0/)

مستفعلن مستفعلن متَفْعِل متفعلن مستعلن متفعل

فعولن فعولن

ومنه قول قحافة بن عوف بن الأحوص:[225]

نهنه إليك الشعر يا لبـيد واصدد فقد ينفعك الصدود

(0/ 0 / /)(0 / //0/)(0 // 0/ 0/) (0/0//)(0/ / 0/ 0 /)(0// 0/ 0/)

مستفعلن مستفعلن متَفعل مستفعلن مستعلن متفعل

فعولن فعولن

وقد يكون في مجزوء الرجز، وشاهده في قول عمرو بن كلثوم:[226]

كم من فتى يؤَمل وسيد شمردل

(0 / 0//)(0// 0/ /) (0/0 //)(0// 0/ 0/)

مستفعلن متفعل متفعلن متفعل

فعولن فعولن

ويجوز أن يجتمع القطع والخبن معا في عروض البيت، ويأتي ضربه مقطوعا وهذا لم يشر إليه العروضيون، وله شواهد في الشعر الجاهلي، ومثاله قول النابغة الذبياني، في وصف الناقة:[227]

ضرابة بالمشفر الأذبة[228] ذات هبابٍ[229] في يديها جلبة

(0/ 0/ 0/)(0 // 0/ 0/)(0// / 0/) (0//0/)(0 // 0/0 /)(0//0 /0 /)

مستفعلن مستفعلن متفعل مستعلن مستفعلن مستفعلْ

فعولن مفعول

ومنه قول الحمراء بنت ضمرة بن جابر:[230]

إنّي لبنت ضمرة بن جابر ساد معدّا كابراً عن كابر

(0/ 0/ 0/)(0//0/ 0/)(0// / 0/) (0/ 0/ /)(0 / / 0/ /)(0/ / 0/ 0/)

مستفعلن متفعلن متفعل مستعلن مستفعلن مستفعل

فعولن مفعولن

وقد تأتي تفعيلة العروض(مستفعل) وتفعيلة الضرب(متفعل)، وهذا لم يشر إليـه العروضـيون أيضا، وشاهده قول السمع (أخي تأبط شراّ):[231]

227- الأغاني، ج11، ص33.

228- الأذبة: جمع قلة لذباب.

229- هباب: النشاط والسرعة.

230- الأغاني، ج22، ص193.

231- الأغاني، ج21،ص182.

232- العوذ: جمع عائذ، وهي الحديثة النتاج من الظباء والإبل والخيل.

يا قوم كونوا عندها أحرارا لا تسلموا العوز[232] ولا البكارا

(/0/ 0/)(0/ /0/ 0/ 0 //0)(/0/ 0/ 0/) (/0/ 0/ 0 // 0)(/0/ / 0//)(0//)(/ /0/ 0/)

مستفعلن مستفعلن مستفعل مستفعلن مستـعلن متفعلْ

مفعولن فعولن

وهناك نمط أشار إليه العروضيون ضمن السريع وهو (مستفعلن مستفعلن مفعولان)،

ورأى أحد الدارسين المعاصرين نسبته إلى الرجز ومثاله قول الشماخ بن ضرار: [233]

ما قطعت من أمم ولادان

قطعن ما بين الحمى والجولان

(/ /0/ / 0/)(0/ /0/)(0 //0)(/0/ 0 / 0/ 0 0)

متفعلن مستفعلن مفعولان

ومنه قول الحارث بن ظالم: [234]

أنا أبو ليلى وسيفي المعاوب كم قد أجرنا من حريب محروب

(/ / 0/ / 0/)(0/0/ / /0/)(/ 0 0/ 00/) (0/ 0/ //0)(0/ 0/ / /0)(/ 0 /0 /0/ 0)

متفعلن مستفعلن مفعولان مستفعلن مستفعلن مفعولان

12-8- **نسق الرمل**: ذكر ابن رشيق أن الخليل سماه الرمل: لأنه شبه برمل الحصير بضم بعضه إلى بعض."[235]

وقال التبريزي:" سمي رملا لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا فسمي بذلك."[236]

وقيل:" لأن وحدة التفعيلة فيه (فاعلاتن) الوتد بين سببين، فكأنها كنسج العصير، يقال رمَلَ الحصير إذا نسجه."[237]

وقيل سمي رملا لسرعة النطق به، وذلك لتتابع تفعيلة (فاعلاتن) فيه، فهو في اللغة: الإسراع في المشي ومنه الرمل المعروف في الطواف."[238]

وهو نسق أحادي التفعيلة يتألف من اثنين وأربعين حرفا مقسمة إلى ستة أجزاء كلها سباعية، يتركب كل جزء منها من سببين خفيفين بينهما وتد مجموع.

12-8-1- أشكاله: يأتي الرمل:

- تاما: وتفعيلاته:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

- مجزوءاً: وتفعيلاته:

233- د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج1، ص92، مرجع سابق.

234- الأغاني، ج11، ص99.

235- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

236- الكافي في العروض والقوافي، ص83.

237- د. أحمد سليمان ياقوت، الأوزان الشعرية والقافية، ص50.

238- خلوصي صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، ص133.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

12-8-1-1- تشكيلات الرمل التام: للرمل التام عروض واحدة محذوفة(فاعلن) ولها ثلاث أضرب:

- صحيح(فاعلاتن).
- محذوف(فاعلن).
- مقصور مردف(فاعلان).

* العروض محذوفة (فاعلن) وضربها صحيح (فاعلاتن) ومثاله قول عدي بن زيد:(239)

أبلغوا النعمان عني مالكا أنني قد طال حبسي وانتظاري

(/0 //0 /0)(/0 / /0 0 /)(0// 0/0) (/0//0 0/)(/ 0 / /0/0)(/0 //0 /0)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وقد تأتي مصرعة وشاهدها:(240)

أضحت الدار قفارا موحشات عافيات دارسات خاليات

(/ 0 / / 0/ 0)(/ //0 /0)(/0 / / 0/ /0) (/0 //0 /0)(/0 //0 /0)(/0//0/0/0)

فاعلاتن فَعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

*العروض محذوفة(فاعلن)وضربها محذوف(فاعلن)مثلها وشاهده قول امرىء القيس(241)

قالت الخنساء لما جئتها شاب بعدي رأس هذا واشتهب

(/0 // 0 /0)(/0 0 /0)(/0 / /0/0)(/0 //0) (/0/ /0 /0)(/0/ /0/ 0)(/0 //0)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

* العروض محذوفة (فاعلن) وضربها مقصور(فاعلان) ويلزمه الردف وشاهده قول عبيد بـن الأبرص:(241)

مِثْلَ سحق البرد عفّى بعدك الـ قطر مغناه وتأويب الشمالْ

(/0/ 0 / 0 /)(0/ /0 / /0/0)(0/ / / 0   0) (/0/ /0 /0)(/0 // 0 /0)(0 / / 0 / /0 0)

فاعلاتـن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

وقد تأتي مصرعة، وشاهدها:

قل لمن يضحي ويمسي في مطال جد لمن أضحى لديكم في خبال

(/ 0 //0   / 0)(/0   / / 0 /0)(/0   // 0 0) (/0 / / 0 /0)(/0   //0 /0)(/0   / //00)

فاعـلاتن فاعلاتن فاعلات فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

12-8-1-2- تشكيلات الرمل المجزوء: للرمل المجزوء عروضان وثلاثة أضرب:

* العروض الأولى صحيحة (فاعلاتن) ولها ثلاثة أضرب:

239- الأغاني، ج2، ص94.

240- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص84.

241-امرؤ القيس، ديوانه، ص48.

241- أبو الحسن العروضي، في علم العروض والقوافي، ص 133.

- صحيح مثلها(فاعلاتن).
- محذوف (فاعلن).
- مجزوء (فاعلاتان).
* العروض الثانية محذوفة: (فاعلن) وضربها مثلها محذوف(فاعلن).
* العروض الأولى صحيحة(فاعلاتن) وضربها صحيح مثلها(فاعلاتن) وشاهده قول عنترة:[242]

إنني ليث عبوس ليس لي في الخلق ثاني

(/0 /0//0 /)(0 //0 0 /0) (/0 / /0 /0)(/0 / /0 / 0 / 0)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ومثاله أيضا:[243]

مقـفـرات دارسـات مثل آيات الزبور

(/0 / 0/ /0)(/0 / /0 / 0) (/0/ /0/ /0)(/ 0/ /0 /0)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

* محذوف:(فاعلن) ومثاله:[244]

مالما قرت به العينـ نان من هذا ثمن

(/0 /0// /0)(/ 0 //0 / 0) (/0/ /0 /0)(/0 //0)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

* مجزوء مسبغ: (بزيادة ساكن على تفعيلته): (فاعلاتان) ومثاله:[245]

يا خليلي اربعا واسـ تخبرا رسما بعسفان

(/0 //0 /0)(/0/ /0/ /0 / 0) (/0//0 /0)(/0 / / /0 /0 0)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتـان

وجاء في الفصول والغايات لأبي العلاء المعري: " ويقال إن هذا الوزن لم تستعمله العـرب وأن هذا البيت من وضع الخليل، وليس كغيره من الأوزان القصار التي استعملها المحدثون لأنه مفقود في شعرهم."[246]

242- عنترة، ديوانه، ص221.

243- العقد الفريد، ج5، ص488،و القسطاس ص106.

244- القسطاس، ص106.

245- العقد الفريد، ج5، ص487.

246- أبو العلاء المعري، الفصول والغايات،ج1، ضبط وتفسير حسن محمود الزناتي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1938،ص138.

247- انظر محمد العلمي، العروض والقافية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1983، ص111، نقلا عن العامرة، ص192.

248- د. محمد رضوان الداية، العروض وموسيقى الشعر، ص69.

249- المرجع السابق، ص69.

250- د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، صص 73، 74.

إلا أن الدماميني ذكر أن الزجاج جعله موقوفا على السماع، قال " والذي جاء منه قوله"

لان حتى لو مشى الذّر عليه كاد يدميه"[247]

* العروض الثانية محذوفة (فاعلن) وضربها مثلها محذوف (فاعلن) ومثاله:[248]

بؤس للحرب التي غادرت قومي سدى

(/0/ /0/ 0/0)(/ 0//0) (/0// 0 /0)(/0 //0 0)

فاعلاتن فـاعلن فاعلاتن فاعلن

وقد عده بعضهم من الشواذ[249]

ورأى دارس آخر أن هذه التفعيلات الأربعة تمثل أصل بحر المديد وتدخل فـي مجزوئـه، حيث لا يقع هذا النمط في دائرة الرمل، وهذا "وفق ما ورد في الشعر من " فاعلاتن فـاعلن فاعلاتن " مرتين فإذا حذفت (فاعلاتن) بقيت (فاعلاتن فاعلن) في كل شـطر، ولهـذا فـإن الأولى أن يدرس هذا النمط ضمن المديد.[250]

ومنه قول السلكة أم السليك:

طاف يبغي نجوة من هلاك فهلك

(/0/ /0/0)(/0//0) (/0 //0/ 0/0)(///0)

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فعلن

12-8-2- جوازاته: يجوز في (فاعلاتن) الخبن(تحذف الألف منها) فتصير

(فعلاتن)، ويقع هذا في العروض والضرب والحشو، ومثاله:[251]

وإذا غاية مجد رفعت نهض الصلت إليها فحواها

(///0)(0///)(0/ 0/ //)(0 /0 /0 0///) (/// 0/ 0)(/ / /0 /0)(///0 /0)

فعلاتن فعلاتن فعلن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

كما يجوز فيها الكف (بحذف النون منها) فتصير(فاعلات) وشاهده[252]:

ليس كل من أراد حاجة ثم جد في طِلابِها قضـاها

(/0/ / /0/)(/0 0//0 /)(0/ / 0/) (/0/ 0/ /)(/0/ 0//0 /)(/0 0//0 /0)

فاعلات فاعلات فاعلن فاعلات فاعلات فاعلاتن

251- العقد الفريد،، ج5، ص487، والكافي في العروض والقوافي ص87، وفيهما: (راية مجد) وفي القسطاس، ص104، (غاية مجد).

252- العقد الفريد، ج5، ص487، والقسطاس، ص105.

253- العقد الفريد، ج5، ص487.

254- الكافي في العروض والقوافي، ص89.

255- القسطاس، ص106.

256- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

كما يدخلها الشكل (بإسقاط ثانيها وسابعها) ومثاله:[253]

إن سعدا بطل ممارس   صابر محتسب لما أصابه

(/0/ /0/ 0)(// /0/)(/ 0//0/)   (/0//0/ 0/)(/ 0///)(0/ 0// 0/)

فاعلاتن فَعِلات فاعلن   فاعلاتن فعلات فاعلاتن

وقد يدخل الخبن في (فاعلان) فتصير(فعلان) وشاهده:[254]

أَقْصدتْ كسرى وأَمسى قيصر   مغْلقا من دونه باب حديد

(/0/ / 0)(0/ 0 /)(//0 / 0)(0/ /0/)   (/0/ / /0/)(0/ 0 // 0/)(0/ //0 0)

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن   فاعلاتن فاعلاتن فعلان

كما يجوز دخول الخبن على(فاعلاتان) المسبغة فتصير(فعلاتان) وشاهده:[255]

واضحات فارسيـّا   تٌ، وأُدم، عربيات

(/0/ / /0/)(0/ //0 /0)   (0/ / /0/)(// /0/ /0 0)

فاعلاتن فاعلاتن   فاعلاتن فعلاتن

12-9- **نسق السريع**: وهو أصل دائرة المشتبه، وسماه الخليل السريع"لأنه يسرع على اللسان". [256]

ويقول الخطيب التبريزي:" سمي سريعا لسرعته في الذوق والتقطيع،لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء منه ما هو على لفظ سبعة أسباب لأن الوتد المفروق أول لفظه سبب، والـسبب أسرع في اللفظ من الوتد، فلهذا المعنى سمي سريعا."[257]

وهو يتألف من اثنين وأربعين حرفا مقسمة إلى ستة أجزاء كلها سباعية، ووزنه التام (مستفعلن مستفعلن مفعولات) في كل شطر.

12-9-1- أشكاله: يأتي السريع:

- تاما: وتفعيلاته:

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

- مشطورا: وتفعيلاته:

مستفعلن مستفعلن مفعولات

12- 9- 1- 1 – تشكيلات السريع التام:

للسريع التام عروضان وخمسة أضرب.

* العروض الأولى مطوية مكسوفة (مفْعلا) فتصبح(فاعلن) ولها ثلاثة أضرب:

- فاعلات

- فاعلن

257- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص95.

258- العقد الفريد، ج5، ص488، والقسطاس، ص107.

259- النابغة، ديوانه، ص74.

- فَعلن.

* العروض مطوية (مفعلا) وضربها مطوي موقوف مردف(فاعلاتْ)، ومثاله:[258]

أزمان سلمى لا يرى مثلها الر   راؤون في شام ولا في عراق

(/ 0 / 0/)(/0 /0 / /0)(/0 /0 //0)   (/0 /0 /)(/0 /0 /0 //0)(/0 //0 0)

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلات

فاعلان

وقول النابغة الذبياني:[259]

هذا غلام حسن وجهه   مستقبل الخير، سريع التمام

(/0/0 //0)(/0 /// 0)(/0 /0//0)   (/0 /0 / / 0)(/0 / //0)(/0/ 0/ /0 0)

مستفعلن مستعلن فاعلن   مستفعلن مستعلن فاعلاتْ

فاعلان

* العروض الأولى مطوية مكسوفة (فاعلن) وضربها مثلها مطوي، ومنه قول الأعشى:[260]

شَاقَتْك مِن قَتْلَة أطْلالها   بالشّط فالوتر إلى حاجر[261]

(/0 /0 /   /0)(/0 // 0/)(/0 //0)   (/0 /0 / /0)(/0 / //0)(/0 //0)

مستفعلن مستعلن فاعلن   مستفعلن مستعلن فاعلن

وكذلك:[262]

هاج الهوى رسم بذات الغضا   مخلوق مستعجم محـ ول

(/0/ 0 //0)(/0 /0 / /0)(/ 0 /0 //0)   (/0/0 / / 0)(/0/0 //0)(/0//0)

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلن

وقول زهير بن أبي سلمى:[263]

مقالة السوء إلى أهلها   أسرع من منحدر سائل

(/ /0 // 0)(/0 / / //0)(/0 //0)   (/0 // /0)(/0 / / / 0) (/0 // 0)

متفعلن مستعلن فاعلن   مستعلن مستعلن فاعلن

* العروض الأولى مطوية مكسوفة(فاعلن) وضربها أصلم(فَعلُن)، ومثاله قيس بن الأسلت:[264]

قالت ولم تقصد لقيل الخنا   مهلا فقد أبلغت أسماعي

(/0/0   / /0)(/0/0 //0)(/ 0 //0)   (/0/0   //0)(/0/0 / /0)(/0 /0)

مستفعلن   مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فعلن

260- الأعشى، ديوانه، ص189.

261- شاقتك: أتعبتك. قتلة: اسم امرأة، والأصل قتيلة . الشط: البعد . الوتر: القصدن حاجر: اسم موضع.

262- العقد الفريد. ج5، ص488، والقسطاس، ص108.

263- الشيخ مصطفى الغلاييني، الثريا المضيئة في الدروس العروضية، المكتبة العصرية، صيدا لبنان، ط3، 1901، ص48.

264- الأغاني، ج17، ص67.

265- الأغاني، ج6، ص121.

* العروض الثانية مخبونة مكسوفة(فَعلا) أي (فَعِلن) وضربها مثلها (فعلن)، ومثاله قول المرقش الأكبر:(265)

الدار قفر والرسوم كما رقّش في ظهر الأديم قلم

(/0 /0 / /0)(/0 /0 /0//0)(/ / / 0) (/0/ / 0/)(/0/ 0 // 0)(/ //0)

مستفعلن مستفعلن فعلن مفتعلن مستفعلن فعلن

* العروض الثانية مخبونة مكسوفة(فَعِلُن) وضربها أصلم (فَعْلُن)، وشاهده قول المرقش الأكبر أيضا في نفس القصيدة:(266)

أضحت خلاء نبتها ثئد نور فيها زهوة فاعتم

(/0 /0 / /0)(/0 /0 //0)(///0) (/0// /0)(/0 /0 //0)(/0/0)

مستفعلن مستفعلن فعِلن مفتعلن مستفعلن فعلن

12-9-1-2- تشكيلات السريع المشطور: للسريع المشطور عروضان، وهما الضربان ذاتهما:

- مشطورة موقوفة (مفعولات) أو (مفعولان).
- مشطورة مكشوفة(مفعولا) أو (مفعولن).

* العروض الأولى مشطورة موقوفة (مفعولاتْ) أو (مفعولان) وهي الضرب، وشـاهده قـول العجاج:(267)

يا صاح ما هاجك من ربع خالْ

(/0 /0/ /0)(/0 // /0)(/0 /0 /0 0 0)

مستفعلن متفعلن مفعولان

* العروض الثانية مشطورة مكسوفة(مفعولن) وهي نفسها الضرب، وشاهدها:(268)

يا صاحبي عذلي أقلا لومي

(/0 /0//0)(/0 / 0 /0/)(/0 /0 /0)

مستفعلن مستفعلن مفعولن

12-9-2- جوازاته: يجوز في (مستفعلن) الخبن، فتصبح (مُتَفْعِلُن) أو (مفاعلن)، وشاهده:(269)

أرد من الأمور ما ينبغي وما تطيقه وما يستقيم

(/ /0 // 0)(// 0 / /0)(/0 /0// 0) (//0 //0)(//0 0//0)(/0 //0 0)

متفعلن متفعلن فاعلن متفعلن متفعلن فاعلان

(مفاعلن) (مفاعلن) (مفاعلن) (مفاعلن)

كما يجوز في (مستفعلن) الطي فتصبح (متفعلن) ومثاله قول الحطيئة:(270)

266- الضبي، المفضل، المفضليات، تحقيق محمود محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ص237.

267- د. أحمد سليمان ياقوت، الأوزان الشعرية، دار المعرفة الجامعية، 1996ن ص57.

268- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص99.

269- أبو الحسن العروضي، في علم العروضن مصدر سابق، ص142.

270- المصدر السابق، ص142.

قال لها وهو بها عالم ويلك أمثال طريف قليلْ

(/0/ /0//) /0/ / // 0) (/ //0 / 0 //0) (/0/ // /0) (/0/ / // 0) (/0//0/ 0 0)

مفتعلن مفتعلن فاعلن مفتعلن مفتعلن فاعلان

وقد يدخل الخبل جميع البيت فتسقط ثواني (مستفعلن) وروابعها فتصير(متعلن) وتحـول إلـى (فَعِلَتُن)، وهو مستقبح عند العروضيين، ومثاله:[271]

وبلَدٍ قطعه عامر وجملٍ حسره في الطريق

(/0////) (0////)(/0//0) (/0////) (/0////) (/0/ 0//00)

فَعِلَتُن فعلتن فاعلن فعلتن فعلتن فاعلان

ومن مزاحفه أيضا قول رؤية بن العجاج:

قد عرضت أروى بقول أفناد[272]

(/0/ /0/ / / 0) (/0/ /0/ / /0) (/ /0/ /0/ 0 0)

مستفعلن مستفعلن فعولان

وقوله أيضا:[273]

يا رب إن أخطيت أو نسيتُ

(/0/ /0/ /0 / 0) (/0/ /0/ /0) (// 0 / 0/)

مستفعلن مستفعلن فعولن

12-10- **نسق المنسرح**: سماه الخليل بن أحمد المنسرح:" لانسراحه وسهولته[274]، وفـسروا ذلك بمعنى سهولته على اللسان، وقيل الانسراح هنا المفارقة عما يحصل بأمثاله أي مخالفته لها، وذلك لأن تفعيلة (مستفعلن) (مجموعة الوتد) إذا وقعت ضربا فلا مانع من مجيئها سالمة علـى أصلها إلا في المنسرح حيث يلزم طيها، [275] أي حذف رابعها الساكن، فتصبح (مستعلن) وتنقل إلى (مفتعلن).

ويتألف المنسرح من اثنين وأربعين حرفا مقسمة إلى ستة أجزاء كلها سباعية، ووزنـه التـام:(مستفعلن مفعولات مستفعلن)في كل شطر.

12-10-1- أشكاله: يأتي المنسرح:

- تاما: وتفعيلاته:

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مفتعلن

- منهوكا: وتفعيلاته:

مستفعلن مفعولات

271- القسطاس، ص110.

272- أبو الحسن العروضي، في علم العروض ، ص143.

273- المصدر السابق، ص144.

274- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

275- خلوصي صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، ص144.

12-10-1-1- تشكيلات المنسرح التام: للمنسرح التام عروض واحدة صـحيحة(مـستفعلن) وضربان هما:

- مطوي (مفتعلن) وهو الشائع المستعمل.

- مقطوع (مفعولن) ويحسن فيه الردف.

* العروض صحيحة (مستفعلن) وضربها (مفتعلن)، وشاهده:(276)

إن ابن زيد لا زال مستعملا   للخير يغشى في مصره العرفا

(/0/ /0/ /0/)(/0/ /0/ /0/)(/0// 0/ 0/ 0//)   (/0/ 0 / /0/)(/0/ 0/ 0/ /)(/ 0//0 / / 0//0)

مستفعلن مفعولات مستفعلن   مستفعلن مفعولات مفتعلن

* العروض صحيحة (مستفعلن) والضرب مقطوع مردف(مفعولن) ومثاله:(277)

اصبر على خلق من تعاشره   وداره فاللبيب من دارى

(/0/ 0 /)(0// 0/)(/0/ / /0/)(//0/ /0)   (/0// 0/)(0// 0/ /)(/0 // 0/)(/0 0/ 0/ 0)

مستفعلن مفعلات مفتعلن   متفعلن مفعولات مفعولن

ومثاله أيضا قول امرىء القيس:(278)

أنّى علي استتب لومكما   ولم تلوما حجرا ولا عصما

(/0 /0 //0)(/ 0//0 /)(/0 /// 0)   (/ /0 //0)(/0 /0 /0 /)(/0 /0 /0 /0)

مفتعلن مفعلات مفتعلن   متفعلن مفعولات مفعولن

12-10-1-2- تشكيلات المنسرح المنهوك: للمنسرح المنهوك عروضـان وهمـا الـضربان أيضا(مفعولان ومفعولن).

* العروض الأولى موقوفة (مفعولان) وهي الضرب أيضا، وشاهده قول هند بنت عتبـة يـوم غزوة أحد(279):

صبرا بني عبد الدار(*)

(/0/0 //0)(/0/ 0 /0 0 0)

مستفعلن مفعولان

- العروض الثانية مكسوفة (مفعولن) وهي ذاتها الضرب، ومثاله قول أم سعد بـن معـاذ ترثي ابنها:(280)

276- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص103.

277- الشيخ مصطفى الغلاييني، الثريا المضيئة، المكتبة العصرية، صيدا، ط3، 1920، ص48.

278- امرؤ القيس، ديوانه، ص161.

279- التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص104.

* - وفي سيرة ابن هشام، ج3، ص68:

ويها بني عبد الدار   ويها حماة الأدبار

280- أبو الحسن العروضي، في علم العروض، ص146، وفي العقد الفريد، ج1، ص490.

281- العقد الفريد، ج5، ص468، والقسطاس ص112.

ويل أم سعد سعدا

(/0 /0 /)(/0/ /0 /0/ 0/)

مستفعلن مفعولن

12-10-2- جوازاته: يجوز في (مستفعلن) الطي فتصبح (مفتعلن) وشاهده قول أمية بن أبـي الصلت:[281]

من لم يمت عبطة[282] يمت هرما   الموت كأس والمرء ذائقها

(/0 /0 // 0)(/0 // 0 /)(/0 /// 0)   (/0 /0 / /0)(/0 /0 /)(/0 /// 0)

مستفعلن مفعـلات مفتعلن   مستفعلن مفعولات مفتعلن

وقول مالك بن عجلان:[283]

إن سميرا رأى عشيرته   قد حدبوا دونه وقد أنفوا

(/0 / // 0)(/0 //0 /)(/0 /// 0)   (/0 ///0)(/0 //0 /)(/0 /// 0)

مفتعلن مفعلات مفتعلن   مفتعلن مفعلات مفتعلن

كما يجوز في (مستفعلن) الخبن فتصير(مَتَفْعِلن) وتنقل إلى (مفاعلن)، وشاهده:[284]

منازل عفا هن بذي الأرا   ك كلّ وابل مسبل هطل

(/ /0 // 0)(//0 /0 /)(//0 / /0)   (/ /0 / /0)(//0 /0 /)(/0 //0)

متفعلن مفاعيل متفعلن   متفعلن مفاعيل مفتعلن

مفاعلن   مفاعلن   مفاعلن

كما يجوز دخول الخبل في جميع أجزائه فتسقط روابعه، فتصير (مستفعلن) (فعلتن) ومفعولات (معلات) أو (فعلات) ومثاله[285]

وبلد متشابه سمتُه   قطعه رجل على جمل

(////0)(///0 /)(/0 0 /0 //0)   (//// 0)(///0 /)(/0 ///0)

فَعِلَتُن فعلات مستفعلن   فعلتن فعلات مفتعلن

ويجوز في (مفعولات) الطي، فتصبح (مفْعلات) ، كما يجوز أن تصبح (مفعولات) (مفعولان) في المنهوك فتقلب إلى(فعولان)، وشاهده:[286]

لما التقوا بسولاف

282- مات عبطة، أي مات شابا.

283- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص95، مرجع سابق.

284- القسطاس، ص112.

285- التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص107.

286- المصدر السابق، ص107، والقسطاس ص114.

287- القسطاس، ص114.

288- ابن رشيق العمدة، ج1، ص136.

289- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص109.

290- خلوصي صفاء، فن التقطيع الشعري، ص159.

(/0/0/ 0//)(0// 0/ 0 0)

مستفعلن فعولان

ويجوز أن تصبح(مفعولن) في المنهوك: (فعولن) ومثاله:[287]

هل بالديار إنس

(/0/ /0/ /0/)(/ /0/ 0/ 0/)

مستفعلن فعولن

12-11- **نسق الخفيف**: هو من دائرة المشتبه وأكثرها شيوعا عند القدماء والمحدثين سماه الخليل خفيفا:" لأنه أخف السباعيات"[288] وقيل سمي خفيفا" لأن الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفّت"[289]، وقيل سمي كذلك لخفته على اللسان، وهو سهل في التذوق والتقطيع لتوالي ثلاثة أسباب خفيفة فيه، لأن أول الوتد المفروق وثانيه فيه لفظ سبب خفيف عقب سببين، والأسباب أخف من الأوتاد.[290]

وهو على ستة أجزاء، ووزنه التام (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن).

12-11-1- أشكاله: يأتي الخفيف:

- تاما: وتفعيلاته:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن   فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

- مجزوءا: وتفعيلاته:

فاعلاتن مستفع لن   فاعلاتن مستفع لن

12-11-1-1- تشكيلات الخفيف التام: للخفيف التام عروضان وثلاثة أضرب.

* العروض الأولى صحيحة (فاعلاتن) ولها ضربان:

- صحيح مثلها (فاعلاتن)

- محذوف (فاعلن).

* العروض الثانية محذوفة(فاعلن) وضربها مثلها(فاعلن).

* العروض الأولى صحيحة وضربها صحيح مثلها (فاعلاتن)وشاهده قول الأعشى:[291]

حلّ أهلي ما بين درنَا فَبادو   لي وحلّتْ علْويةٌ بالسخَال

(/0/ / /0/ 0/)(0/ /0/ /0/)(0/ / / 0 /0/)   (/0/ 0//0/)(/0/ 0//0/)(/0/ /0/ 0/)

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن   فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

ويجوز تشعيث هذا الضرب: بحذف أول الوتد المجموع منه - وهو العين – فيصير إلى (فالاتن) فينقل إلى " مفعولن" وحينئذ يجوز الجمع بينه وبين (فاعلاتن) في قصيدة واحدة. وشاهده قول الحارث بن حلزة في المعلقة:[292]

291- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص109.

292- الزوزني، شرح المعلقات السبع، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1966، ص281.

293- القسطاس، ص116.

294- المصدر السابق، ص116.

أعلينا جناح كندة أن يغـ نم غازيهم ومنّا الجزاء

(///0/0)(//0/)(0/ //0/)(0/ 0/) (//0/ 0/)(//0/ 0/) (0/ //0/ 0/ 0/ 0)

فعلاتن متفع لن فعلاتن فعلاتن متفع لن فاعلاتن

أم علينا جرى أيادٍ كما نيـ ط بِجوز المحمل الأعـباء

(/0 //0/ 0/)(/0 /0/ 0//0)(/0 //0/ 0/) (/ //0 /0/)(0/ //0 /0/ /0) (0/0/0/0)

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن فعلاتن متفع لن مفعولن

وهذا التغيير لا يلزم بدليل أن الضرب جاء في البيت الأول (فاعلاتن) وفي البيت الثاني (فالاتن) التي نقلت إلى (مفعولن).

والتشعيث جائز في كل ضرب منه، ولا يكون التشعيث إلا في الضرب أو في عروض البيـت المصرع[293].

وقد شذّ في قول الحارث بن حلزة:[294]

أسد في الحراب ذو أشبال وربيع إذا تجف السماء

(/ //0 /0/)(0/ //0 /0/ 0/)(0/0/0/ 0) (///0 /0/)(//0/ 0//0)(0/ //0 /0/)

فعلاتن متفع لن مفعولن فعلاتن متفع لن فاعلاتن

ومثاله في البيت المصرع مع سلامة الضرب قول الحارث بن حلزة أيضا:[295]

آذنتنا ببينها أسمـاء رب ثاوٍ يمل منه التواء

(/0//0/0)(/0//0/ 0/)(0/ 0/ 0/) (/0/ 0/ 0/)(//0/ /0/ 0/)(0/ /0/ /0/ 0)

فاعلاتن متفع لن مفعولن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

* العروض صحيحة (فاعلاتن) وضربها محذوفة(فاعلن) ومثاله:[296]

لَيتَ شِعري هلْ ثَم هل آتينْهم أو يحولَن من دون ذاك الردى

(/0/ 0/ 0/)(/0/ 0/ 0/)(/0//0/0) (/0/ 0//0/)(0/ 0/ 0/)(/0/ 0/ /)(0//0)

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلن

* العروض الثانية محذوفة(فاعلن) وشاهده:[297]

إن قدرنا يوما على عامر نمتثل منه أو ندعه لكم

(/0 / /0/ 0/)(/0/0/ 0//0)(/0//0/) (/0//0 0/)(/0 /0// /0)(0//0 0/)

فاعلاتن مستفع لن فاعلن فاعلاتن متفع لن فاعلن

12-11-1-2- تشكيلات الخفيف المجزوء: للخفيف المجزوء عروض واحدة صحيحة (مستفع لن) ولها ضربان:

295- الزوزني، شرح المعلقات، ص263.

296- القسطاس، ص115.

297- القسطاس، ص116.

298- أبو الحسن العروضي، في علم العروض، مصدر سابق، ص152.

299- الخطيب التبريزي، الكافي في علم العروض والقافية، ص112.

- صحيح (مستفع لن).
- مخبون (فعولن).
* العروض صحيحة (مستفع لن) وضربها صحيح مثلها (مستفع لن)، وبيته:[298]

ليت شعري ماذا ترى أم عمرو في أمرنا

(/0/ /0/ 0/)(0/0/ 0//0) (/0/ /0/ 0/)(0/ 0//0/)

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن

* العروض صحيحة (مستفع لن) وضربها مخبون مقصور (فعولن) ومثاله:[299]

كلّ خطب إن لم تكو نوا غضبتم يسير

(/0/ /0/ 0/)(/0/ 0/ 0//) (/0/ / /0/ 0/)(// 0 /0)

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فعولن

12-11- 2- جوازاته: يجوز في (فاعلاتن) فتصبح (فعلاتن) وهذا جائز في حشوه وعروضه وضربه، وشاهده:[300]

وفؤادي كعهده لسليمى بهوى لم يزل ولم يتغير

(///0 /0)(//0/ /0) (///0 /0) (///0 /0)(//0 /0//)(/0//)(///0 /0)

فعلاتن متفع لن فعلاتن فعلاتن متفع لن فعلاتن

ويجوز في فاعلاتن الكف فتصبح فاعلاتُ وهذا جواز مستقبح وشاذ ومثله:[301]

يا عشير ما نضمر من هواك أو نجن يستكثر حين يبدو

(/0/ /0//)(/0/ /0/ //)(/0/ /0// /0) (/0/ /0//)(/0/0/ //)(/0/ /0/ /0)

فاعلات مستفع ل فاعلاتن فاعلات مستفع ل فاعلاتن

وقد قدمنا أنه يجوز فيها التشعيث إذا وقعت ضربا فتصبح (فالاتن) (مفعـولن) ويجـوز فيهـا التشعيث حشوا ولكن بقلة.

ويجوز في (مستفع لن)[302] الخبن فتصبح (متفع لن) وقد مر ذلك في أبيات سابقة.

300- أبو الحسن العروضي، في علم العروض، ص155.

301- المصدر السابق، ص155.

302- ولمعرفة السبب في كتابة (مستفع لن) بهذا الشكل، يقول د. مصطفى حركات:" يتساءل ربما القارىء عن اختيار الخليل الذي وضع في هذا البحر التفعيلة " مستفع لن" بدلا من" مستفعلن" مع أن هاتين التفعيلتين

0//0/0/ 0//0/0/

متساويتان في النطق، والسبب في هذا الاختيار راجع في رأينا إلى أمرين:

- التفعيلة" مستفع لن" في الخفيف لا يسقط منها أبدا الرابع بخلاف تفاعيل الرجز أو السريع أو البسيط، وهذا يشير إلى أن الحرف الرابع قد لا يكون ثاني السبب.
- تفاعيل الخفيف تحمل الوتد في الرتبة الثانية، ومن باب التجانس فإن اختيار مستفع لن التي يتوسطها الوتد المفروق أفضل من اختيار مستفعلن التي تحمل الوتد في الرتبة الأخيرة" (انظر : مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص95.)

303- العمدة، ج1، ص136.

12- 12- **نسق المضارع**: ذكر ابن رشيق أن الخليل بن أحمد سماه المضارع:" لأنه ضـارع المقتضب"[303]، وقيل سمي بالمضارع لمضارعته الهزج في تربيعه وتقديم أوتاده أو "لمـشابهته الهزج من حيث الجزء وتقديم الأوتاد على الأسباب، وقيل سمي كذلك لمضارعته المنسرح، لأن وتده المفروق في جزئه الثاني، وعلى رأي الزجاج أنه
سمي كذلك لمشابهته المجتث في حال قبضه."[304]

وهذا النسق قليل الاستعمال جدا، حتى أنه لا يوجد منه قصيدة لشاعر عربي يستشهد بكلامـه، وإنما يروى منها البيت والبيتان ولا ينسب البيت إلى شاعر مـشهور أو إلـى قبيلـة معروفـة بالشعر. وقد يكون هذا من الأسباب التي حملت الأخفش على إنكاره ويتابعه حازم القرطـاجني في ذلك.[305]أما الزجاج فيرى أنه وارد ولكنه قليل، ويتألف نسق المضارع من اثنين وأربعـين حرفا مقسمة إلى ستة أجزاء كلها سباعية. ووزنه التام:

(مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن) في كل شطر، لكنه لا يستعمل إلا مجزوءا.

12-12-1- أشكاله: له عروض واحدة (فاع لاتن) وضرب واحد مثلها، وشاهده قول سعيد بن وهب:[306]

فنفسي لها حنين   وقلبي له انكسار
(//0 /0//0 /)(/ //0 /0)   (//0/0 /)(/ 0/) //0 / 0)
مفاعيل   فاع لاتن   مفاعيل فاع لاتن

12-12-2-جوازاته: يجوز الكف في العروض (فاع لاتن) فتصبح(فـاع لات)، ولا يجـوز خبنها لا عروضا ولا ضربا لأن ألفها وسط وتد مفروق.

كما يجوز القبض في (مفاعيلن) فتصبح (مفاعلن) وشاهدهما:[307]

وقد رأيت الرجال   فما أرى مثل زيد
(/ /0// 0/ /)(/ 0 / /0 / /)   (//0 //0)(/0 / /0/ 0/)
مفاعلن فاع لات   مفاعلن فاع لاتن

أما (مفاعيلن) فتحدث فيها المراقبة بين يائها ونونها، فإما أن تأتي مكفوفة (مفاعيل) أو مقبوضة (مفاعلن) ولا تجيء على التمام. فالمراقبة بين الحرفين ألا يثبتا ولا يسقطا جميعا، فهي خـلاف المعاقبة، لأن المتعاقبين يثبتان جميعا، وإن لم يسقطا معا.[308]

ويجوز الخرب في (مفاعيلن) الواقعة في الصدر، فتصبح (فاعيـل) وتنقـل إلـى (مفعـول) وبيته:[309]

304- خلوصي صفاء،فن التقطيع الشعري والقافية، ص166.

305- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص244.

306- الأغاني، ج20، ص300.

307- القسطاس، ص120.

308- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص118.

309- أبو الحسن العروضي، في علم العروض، ص159.

إن تدن منه شبرا   يقربك منه باعـا
(/0/ 0/)(/0/ /0/0)   (0//0 /0/)(/0/ /0/ 0/)
فاعيل فاع لا تن   مفاعيل فاع لا تن
مفعول

كما يجوز فيها الشتر في (مفاعيلن) الواقعة في الصدر أيضا، فتصبح (فاعلن) ومثاله:[310]

سوف أهدي لسلمى   ثـناء عـلى ثنائي
(/0/   /0/)(/0/   //0 /0)   (/ / 0/ 0/ /)(/0   //0 /0)
فاعلن فاع لاتن   مفاعيل فاع لا تن

12-13- **نسق المقتضب**: سماه الخليل المقتضب:" لأنه اقتـضب مـن الـسريع"[311]. وقـال التبريزي:" سمي مقتضبا لأن الاقتضاب في اللغة هو الاقتطاع ومنه سمي القضيب، وليس فـي دائرة من الدوائر بحر يفك من بحر فيحصل في البحر الثاني الأجزاء التي فـي البحـر الأول بلفظها وعينها إلا في هذه الدائرة، فلما كان يقع في هذه الـدائرة المنـسرح وهـو (مـستفعلن مفعولات مستفعلن) مرتين، وهذه الأجزاء بعينها على لفظها تقع في المقتضب، وإنما تختلف من جهة الترتيب فقط، فكأنه في المعنى قد اقتضب من المنسرح إذ طـرح مـستفعلن مـن أولـه ومستفعلن من آخره وبقي: (مفعولات مستفعلن)، فسمي لذلك مقتضبا."[312]

وهذا البحر كسابقه – المضارع- أنكر الأخفش وجوده ونفى أن يكون من شعر العرب[313]، كما أنكره المعري، ورأى أن المضارع والمقتضب والمجتـث قـل مـا توجـد فـي أشـعار المتقدمين،[314] غير أن المعري يضيف أن الأخفش زعم أن المقتضب" سمع على عهد رسول ا صلى ا عليه وسلم،بالمدينة، وذلك أن جارية قالت:[315]

هل علي ويحكما   إن لهوت من حرج

- والبيت لسيرين أخت مارية القبطية - يقول أبو الفرج الأصفهاني: " فضحك النبي صلى ا عليه وسلم ثم قال لا حرج إن شاء ا ."[316]

310- المصدر السابق، ص159.

311- ابن رشيق، العمدة، ج1 ،ص136.

312- الكافي في العروض والقوافي، ص120.

313- الدماميني، العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحساني حسن عبد ا ، مطبعة المدني، القاهرة، 173، ص209.

314- الفصول والغايات، ج1، تحقيق محمود حسن زناتي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1938، ص132.

315- المصدر السابق، ص132.

316- الأغاني، ج12، مصدر سابق، ص61.

317- الدماميني، العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة، ص209.

318- موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص55.

319- محمد العلمي، العروض والقافية، مرجع سابق، ص102.

320- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص120.

ويقول الزجاج عن المضارع والمقتضب:" هما قليلان حتى أنه لا يوجد منهما قصيدة لعربي، إنما يروى لكل منهما البيت والبيتان، ولا ينسب بيت منهما إلى شاعر من العرب، ولا يوجد في أشعار القبائل.[317]

غير أن إبراهيم أنيس يقول:" فليس يكفي ورود بيت أو بيتين حتى يعد الوزن مما تستسيغه الأذن وترتاح إليه كنسج للشعر، ولا بد من شيوع الوزن وكثرة تداوله وتردده على الأسماع حتى يمكن أن يعد وزنا شعريا معترفا به في بيئة من البيئات."[318]

ونحن لا نوافق أنيس ومن حذا حذوه فيما ذهبوا إليه، إذ يكفي أن يكون البيت أو الأبيات القليلة دليلا على ما أورده الخليل، ونستأنس هنا برأي محمد العلمي الذي لم يتصور "أن الخليل يثبت ما قاده إليه اختراعه دون اعتماد في ذلك على السماع من العرب."[319]

وبحر المقتضب، وإن أهمله القدامى فإن المتأخرين قد نظموا عليه واستعذبوه. وهو من بحور دائرة المجتلب.

ويتألف من اثنين وأربعين حرفا مقسمة إلى ستة أجزاء كلها سباعية، ووزنه التام حسب دائرته: (مفعولات مستفعلن مستفعلن) في كل شطر، غير أنه لم يستعمل إلا مجزوءا، وتفعيلاته هي:

مفعولات مستفعلن   مفعولات مستفعلن

12-13- 1- أشكاله: له عروض واحدة مطوية(مفتعلن) وضرب واحد مطوي مثلها، وشاهده:[320]

أقبلت فلاح لها   عارضان كالبرد

(/0/ /0 /) (/0// 0/ 0///   )   (/0/ 0// 0 /)(/0/ 0/// 0)

مفعلات مفتعلن   مفعلات مفتعلن

12-13- 2- جوازاته: يجوز في مفعولات الخبن فتصبح (مفاعيل) كما يجوز فيهـا الطـي، فتصبح (مفعلات) وتنقل إلى (فاعلات)، وقد تجتمعان في بيت واحد، وشاهده:[321]

أتانا مبشرنا   بالبيان والنذر

(//0 /0 /)(/0/0///0)   (/0/0//0/)(/0/0//0)

مفاعيل مفتعلن   مفعلات مفتعلن

(فاعلات)

12-14- نسق المجتث: دعاه الخليل بن أحمد المجتث "لأنـه اجتـث أي قطـع مـن طويـل دائرته"[322]، ومنه قول التبريزي:" سمي مجتثا لأن الاجتثاث في اللغة الاقتطـاع، كالاقتـضاب

321- أبو الحسن العروضي، في علم العروض، ص161.

322- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

323- الكافي في العروض والقوافي، ص122.

324- الأغاني، ج6، ص285.

325- الخطيب التبريزي، في العروض والقوافي، ص123.

ويقع في هذه الدائرة الخفيف وهو (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ويقع المجتث وهـو(مـستفعلن فاعلاتن فاعلاتن)، فلفظ أجزائه يوافق لفظ أجزاء الخفيف بعينها، وإنما يختلف من جهة الترتيب فكأنه قد اجتث من الخفيف.(323)

يتألف المجتث من اثنين وأربعين حرفا مقسمة إلى ستة أجزاء كلها سباعية.ووزنه التام (مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن)في كل شطر، غير أنه لا يستعمل إلا مجزوءا وتفعيلاته:

مستفع لن فاعلاتن   مستفع لن فاعلاتن

12-14- أشكاله: للمجتث عروض واحدة صحيحة(فاعلاتن) وضرب واحد صحيح مثلها، وشاهده قول رجل قرشي:(324)

من كان يبكي لما بي   من طول سقم رسيس

(/0 /0/)0/)(/0 //0 /0)   (/0 /0 / /0)(/0 //0 /0)

مستفع لن فاعلاتن   مستفع لن فاعلاتن

12-14-2- جوازاته: يجوز الخبن في تفعيلتي(مستفع لن) و(فاعلاتن) بحذف الثاني الساكن في كل منهما، فتصبح الأولى (متفع لن) والثانية (فعلاتن)،وشاهده:(325)

ولو علقت بسلمى   علمت أن ستموت

(/ /0 //0)(/ / 0/0)   (/ /0 / /0)(///0 / 0)

متفع لن فعلاتن   متفع لن فعلاتن

كما يجوز الكف في التفعيلتين بحذف الساكن في كل منهما، فتتحول (مستفع لن) إلى (مستفع ل) وتتحول (فاعلاتن) إلى (فاعلات)، وشاهده:(326)

ما كان عطاؤهن   إلا عِدةً ضمارا

(/0 /0/)/)(/0 / /0/)   (/0/0 //)(/0//0 /0)

مستفع ل فاعلات   مستفع ل فاعلاتن

غير أنه لا يجوز كف (مستفع لن) وخبن (فاعلاتن) التي بعدها، كما لا يجوز كف (فاعلاتن) وخبن (مستفع لن) التي بعدها حتى لا تتوالى أربع حركات.

كما يجوز في تفعيلة(مستفع لن) الشكل وهو اجتماع الخبن والكف أي حذف الثاني والسابع الساكنين، فتتحول (مستفع لن) لتصبح (متفع ل) وشاهده:(327)

أولئك خير قوم   إذا ذكر الخيار

(/ /0//)(/0/ / /0 /0)   (//0 //)(/ 0 //0 / 0)

326- القسطاس، ص122.

327- العقد الفريد، ج5، ص492.

328- أبو الحسن العروضي، في علم العروض، ص164.

329- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص124.

متفع ل فاعلاتن   متفع ل فاعلاتن

ويجوز دخول الشكل أيضا على (فاعلاتن) لتصير (فعلات)، ومثاله:[328]

أنت الذي ولدتك   أسماء بنت الحباب

(/0/ 0//0 0)(///0 /)   (0/ 0//0 /)(0/ / 0/ 0/)

مستفع لن فعلات   مستفع لن فاعلاتن

ولا يجوز دخول الكف والشكل على (فاعلاتن) التي في الضرب، ويجوز دخول التشعيث علـى (فاعلاتن) فتصبح (فالاتن) وتنقل إلى (مفعولن) وشاهده:[329]

على الديار القفار   والنؤي والأحجار

(0// 0//)(/ 0 //0/0)   (0/0/ 0/)(0 / /0/0/)

متفع لن فاعلاتن   مستفع لن مفعولن

12-15- **نسق المتقارب**: هو رأس دائرة المتفق، ولا يشركه فيها غيره عند الخليل، وسماه المتقارب:" لتقارب أجزائه لأنها خماسية يشبه بعضها بعضا"[330]

ويقول التبريزي" سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض، لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد فتتقارب الأوتاد، فسمي لذلك متقاربا."[331]

وهو يتألف من أربعين حرفا مقسمة إلى ثمانية أجزاء كلها خماسية. ووزنه التام:

(فعولن فعولن فعولن فعولن) في كل شطر.

12-15-1- أشكاله: يأتي المتقارب:

- تاما، وتفعيلاته:

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فعولن

- مجزوءا، وتفعيلاته:

فعولن فعولن فعو   فعولن فعولن فعو

فَعلْ   فَعلْ

12-15-1-1- تشكيلات المتقارب التام: للمتقارب التام عروضان وأربعة أضرب:

* العروض الأولى صحيحة(فعولن) ولها أربعة أضرب:

- صحيح (فعولن).
- مقصور(فعولْ).
- محذوف(فعو) فَعلْ
- أبتر(فَع)

* العروض الثانية محذوفة (فعو) أو (فَعلْ)، ولها ضربان:

---

330 – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص136.

331- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص129.

332- المصدر السابق، ص129.

- محذوف(فعو) أو (فَعْلْ)

- أبتر(فَع).

* العروض صحيحة(فعولن) وضربها صحيح مثلها(فعولن)، وشاهده قول بشر بن أبي حازم:[332]

فأما تَمِيم تميم بن مرٍّ   فَألْفَاهم القَوم روبى نِياما

(0/0//)(0/0//)(0/0//)(/ /0/0)   (//0 /0)(//0 /0)(/ /0/0)(//0/0)

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فعولن

* العروض الأولى صحيحة (فعولن) وضربها مقصور (فعولْ)، ويلزمه الردف، ومثاله قول أمية بن أبي عائذ:[333]

ويأوي إلى نسوة بائسات   وشعثٍ مراضيع مثل السعالْ

(0/0//)(0/0//)(0/ 0//)(0/0//)   (//0 0)(0/0//)(/ 0/0/)(00//)

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فعولْ

* العروض الأولى صحيحة (فعولن) وضربها محذوف (فعو) أو (فَعْلْ) وبيته قول الأعشى:[334]

تقول ابنتي حين جد الرحيل   أرانا سواء ومن قد يتِم

(0// / 0)(0// /0)(0// /)(0/ /0)(0/0//)   (0/0//)(0// //)(0/ 0//)(0/ 0//)(0//)

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولن فعو

فَعلْ

* العروض الأولى صحيحة (فعولن) وضربها أبتر(فَع) وشاهده:[335]

خليلي عوجا على رسم دارٍ   خلت من سليمى ومن ميه

(0/0//)(/ 0/ 0/)(0//0 /0)(/ 0/0)   (//0 /0)(//0 /0)(//0 /0)(/0)

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولـ ـن فع

* العروض الثانية (فعو) أو (فعل) محذوفة وضربها محذوف مثلها (فعو) أو(فَعلْ)، ومثاله قول حسان بن ثابت:[336]

ونبئت أن أبا منـ ـذر   يساميك للحدث الأكبر

(0/0//)(0//)(//0/)(0/0//)   (0/0//)(/ 0//)(// 0/0)(0//)

فعولن فعول فعولن فعو   فعولن فعول فعولن فعو

* العروض الثانية (فعو) أو (فعل) وضربها أبتر (فع) وشاهده قول كعب بن مالك:[337]

سمية قومي ولا تعجزي   وبكّي النساء على حمزة

(0// /)(0//)(0/ 0//)(0/0//)(0//   )   (//0/0)(//0/)(0// 0/)(0/)(0/)

333- القسطاس، ص124.

334- الأغاني، ج9، ص226.

335- القسطاس، ص125.

336- الأغاني، ج 15، ص125.

337- القسطاس، ص125.

فعول فعولن فعولن فعو   فعولن فعول فعولن فع

12-15-1-2- تشكيلات المتقارب المجزوء: للمتقارب المجزوء عروض واحدة محذوفة (فعو) أو (فعل) ولها ضربان:

- محذوف: (فعو) أو(فَعلْ).
- أبتر(فع).

* العروض محذوفة (فعو) وضربها مثلها محذوف(فعو) أو (فَعلْ)، وشاهده:[338]

أمن دمنة أقفرت   لسلمى بذات الغضا

(0// 0/)(0/ 0//)(0//)   (0/0//) (0//0/ 0)(0//   )

فعولن فعولن فعو   فعولن فعولن فعو

- العروض محذوفة (فَعلْ) وضربها (فَع)، ومثاله:

تعفف ولا تبتئس   فما يقض يأتيـ ـكا

(0/0//) (0// 0/)(0//0)   (0// 0/)(/ 0/ 0/)(0/)

فعولن فعولن فعو   فعولن فعولن فع

12-15-2- جوازاته: يجوز في (فعولن) القبض فتصبح(فعول) وذلك في الحشو والعروض، ولا يجوز ذلك في الضرب، ومثال ذلك قول لامرىء القيس:[339]

أفاد فجاد وساد وزاد   وقاد وذاد وعاد وأفضلْ

(0//)(0//) (0//) (0// /)(0//)   (0//) (0//) (0//) (0//)(0/0//)

فعول فعول فعول فعول   فعول فعول فعول فعولن

ويجوز في (فعولن) الحذف فتصبح (فعو) أو (فَعلْ) ويجوز الجمع بينها وبين(فعولن) في القصيدة الواحدة، ويجوز فيها الثرم فتصبح (فَعل) وشاهده:[340]

قُلْتَ سداداً لمن جاء يسري   فأحسنت قولا وأحسنت رأيا

(0/) (0/0//) (0// 0/)(/ 0/0)   (0/0//)(/ 0/0) (0/0//)(0/0//)

فَعل فعولن فعولـ ن فعولن   فعولن فعولن فعولن فعولن

ويجوز في (فعولن) الثلم فتصبح (فَعلُن)، ومثاله:[341]

لولا خِداشٌ أَخَذْتُ جِمالاَ   تِ سعدٍ ولم أعطه ما عليها

(0/0/) (0/0//) (0//)/ (0/0//)   (/ 0/0/) (0//)(0/ 0//) (0/ 0//)(0/0//)

فَعلن فعولن فعول فعولن   فعولن فعولن فعولن فعولن

12-16- **نسق المتدارك**: يقال سمي المتدارك- بفتح الراء – "لأن الأخفش[342] تدارك به على الخليل الذي أهمله، وسمي بالمتدارك- بكسر الراء- لأنه تدارك المتقارب، أي التحق به، وذلك

338- العقد الفريد، ج5، ص495.

339- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص133.

340- المصدر السابق، ص 135.

341- المصدر السابق، ص135.

لأنه خرج منه بتقديم السبب على الوتد، وقيل إن الخليل لم يصل إلى علمه هذا البحر، وقيل بل كان يعرفه فأهمله لأنه يغاير أصوله التي سار عليها بدخول التشعيث أو القطع وهما من خصائص الأعاريض والضروب لا الحشو."[343]

ويسمى هذا البحر أيضا بالمحدث والخبب، والمخترع والمنسق، وركض الخيل،[344] ويتألف هذا النسق من أربعين حرفا مقسمة إلى ثمانية أجزاء كلها خماسية، ووزنه التام:

(فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) في كل شطر.

12-16-1- أشكاله: يأتي المتدارك:

- تاما: وتفعيلاته :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

- مجزوءا: وتفعيلاته:

فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فاعلن

12-16-1-1- تشكيلات المتدارك التام: للمتدارك التام عروض واحدة صحيحة (فاعلن) وضرب واحد صحيح مثلها (فاعلن) وشاهده:[345]

جاءنا عامر سالما صالحا   بعدما كان ما كان من عامر

(/0 //0)(/0 //0)(/0 //0)(/0 //0)   (/0//0)(/0/ /0/)(/0/ /0/)(/0 //0)

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

12-16-1-2- تشكيلات المتدارك المجزوء: له عروض واحدة وضربان:

- صحيح (فاعلن).

- مذيل (فاعلان).

* العروض صحيحة (فاعلن) وضربها صحيح مثلها (فاعلن)، ومثاله:[346]

قفْ على دارهم وابكِين   بين أطلالها والدمن

(/0 //0)(/0//0)(/0 //0)   (/0/ /0/)(/0 //0)(/0//0)

فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فاعلن

* العروض صحيحة (فاعلن) وضربها مذيل مردف (فاعلان)، وشاهده:[347]

342- تطرقنا إلى مسألة تدارك الأخفش هذا البحر على الخليل في بداية هذا الفصل، وأشرنا إلى آراء الدارسين فيما يتعلق بوضع الأخفش هذا البحر، ومعرفة الخليل له، وإهماله.

343- خلوصي صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، ص195.

344- د.محمد أحمد قاسم، المرجع في علمي العروض والقافية، جروس برس، طرابلس ، لبنان، ط2002،1، ص111.

345- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص138.

346- د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص120.

347- د. محمد رضوان الداية، العروض وموسيقا الشعر، ص88.

348- د. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص129.

هذه دمنة أقفـرت أم زبور محته الدهور

(/0//0)(/0//0)(/0//0) (/0/ //0)(/ 0 //0)(/ 0//0 0)

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فـاعلان

كما أوردوا له ضربا آخر محذوفا مرفلا (بزيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة ومثاله:[348]

دار سعدى بشحر عمان قد كساها البلى الملوان

(/0 / / 0)(/ 0 / / 0)(// 0/ 0/) (/0 //0)(/0 //0)(///0/0)

فاعـلن فاعـلن فعلاتن فاعـلن فاعلن فعلاتن

والعروض هنا دخلها التصريع فجاءت (فعلاتن).

12-16-2- جوازاته: يجوز في (فاعلن) الخبن فتصبح (فَعِلن) وشاهده:[349]

أَبكيتَ على طَلَلٍ طَربا فَشجاك وأحزنك الطّلل

(///0)(/ //0)(///0)(///0) (///0)(/ / / 0)(/// 0)(///0)

فَعِلُن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ويجوز في (فاعلن) التشعيث، فتصبح (فالن) وتنقل إلى (فَعلن) وسموا هذا النوع الغريب، والمتّسق وركض الخيل، وقطر الميزاب[350]، ومثاله أبيات ينسبونها إلى الإمام علي بن أبي طالب كرم ا وجهه، إذ يروى أنه سمع صوت الناقوس، فقال لمن معه: أتدري ماذا يقول هذا الناقوس؟ فقال ا ورسوله أعلم، قال هو يقول:

حقـّا حقـّا حقـّا صدقا صدقا صدقا

يا ابن الدنيا جمعا جمعا إن الـدنيا قد غرتـنا

يا ابن الدنيا مهلا مهلا لسنا ندري ما فـرطـنا

ما من يوم يمضي عنّا إلا أوهى مـنا ركـنا

ما من يوم يمضي عنا إلا أمضى منا قرنا[351]

وقد جاءت تفاعيل هذه الأبيات على (فَعلن)، غير أن التبريزي يقول معقبا " فإن شئت جعلت تقطيع هذه الأبيات على (فَعلن فَعلُن) فتكون على ثمانية أجزاء، وإن شئت جعلت تقطيعها على(مفعولاتن مفعولاتن) فتكون على أربعة أجزاء"

ويجوز في هذا النسق الجمع بين (فاعلن) و(فعلن) و(فَعلن)في القصيدة الواحدة.

13- نسب شيوع الأنساق الشعرية:

ولا نغادر هذا الفصل قبل أن نقف على نسبة شيوع الأنساق الشعرية التي كثـر تواترهـا فـي العصر الجاهلي.

349- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص139.

350- المصدر السابق، ص140.

351- المصدر السابق، ص140.

352- مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات، دار المعارف، القاهرة، 1994، ص77.

353- عبد الوهاب حمودة، التجديد في الأدب المصري الحديث، دار الفكر العربي الحديث، د.ت. ص38.

يقول مدحت الجيار:" وقد ثبت بالإحصاء أن الستة عشر بحرا، لا يلتزم بها كل الشعراء، فليس من الضروري أن يكتب الشاعر في كل الأغراض أو في كل البحور."[352]

فقد أكثر عرب الجاهلية في النظم في أوزان دون أخرى:" فإذا رجعنا إلى ديوان الحماسة لأبي تمام وجدنا الأوزان التي جاءت في باب الحماسة هي:

الطويل: وعدد قصائده 130.

البسيط: وعدد قصائده 26.

الوافر: وعدد قصائده 39.

الكامل: وعدد قصائده 29.

الهزج: وعدد قصائده 2.

الرجز: وعدد قصائده 6.

الرمل: وفيه قصيدة واحدة.

السريع: وعدد قصائده8.

المنسرح: وعدد قصائده4.

المتقارب: وعدد قصائده11.

ولم يأت شيء في هذا الباب من البحور التالية:

الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، والمديد والمتدارك."[353]

وهكذا فإن " هناك بحورا استوعبت معظم الأغراض العربية، بل غلب على الشعر الجاهلي مثلا أربعة بحور شملت حوالي 96٪ من مجمل البحور المستخدمة في الشعر العربي."[354]

وهذا يعني أن 95.37٪ من كل الشعر الجاهلي هو في الأوزان الأربعة المتمثلة في كل من الطويل والوافر والبسيط والكامل ،وتبقى 6.37٪ في الأوزان الأحد عشر المتبقية.[355]

وإذا كان الدكتور إبراهيم أنيس قد استقرأ مدونة الشعر العربي إلى غاية القرن الرابع الهجري في الجمهرة وفي المفضليات والأغاني وتوصل إلى نسب تشمل تلك الفترة كلها فإن هناك من الدارسين العرب والأوروبيين من حاول أن يثبت النسب الخاصة بكل عصر.

فمما جاء بـ " كتاب الشعرية العربية" لجمال الدين بن الشيخ نقلا عن إحصاء براولينج في العصر الجاهلي ما يلي:[356]

الشعراء	النسب					
	الطويل	البسيط	الوافر	الكامل	المتقارب	الخفيف
ساعدة	٪62	٪15.5	٪0.75	٪7.5	٪0	٪0
أبو ذئب	٪51	٪14	٪17	٪6	٪9	٪0

354- مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات، ص78.

355- الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، مرجع سابق، ص245.

356- المرجع السابق، ص245.

أبو خراش	55%	14%	27%	4%	0%	0%
المتنحل	0%	50%	17%	0%	16%	0%
أسامة	50%	0%	0%	0%	50%	0%
النابغة	39%	26%	26%	9%	0%	0%
عنترة	26%	7%	33%	30%	4%	0%
طرفة	48%	0%	5%	21%	0%	0%
علقمة	62%	23%	0%	7.5%	10%	0%
امرؤ القيس	43%	7.5%	16%	7.5%	10%	0%
طفيل	59%	11%	20%	6%	0%	0%
أوس بن حجر	43%	14.5%	12%	14.5%	8%	0%
زهير	30%	25%	30%	10%	5%	0%
الحطيئة	48%	13%	18%	12%	4%	2%
الأعشى	34%	11%	10%	14.5%	12%	6%

أما الجدول الآتي فلا يوجد به كل من أبي خراش وأسامة والنابغة وزهير لأنهم لم يستعملوا إلا البحور الأربعة أو الخمسة الأولى:

الشعراء	النسب				
	السريع	الرمل	المديد	المنسرح	الرجز
ساعدة	0%	0%	0%	0%	7.5%
أبو ذئب	0%	0%	0%	0%	3%
المتنخل	17%	0%	0%	0%	0%
طرفة	5%	16%	5%	0%	0%
علقمة	7.5%	0%	0%	0%	0%
امرؤ القيس	3%	1.5%	1.5%	4%	6%
طفيل	0%	0%	0%	0%	4%
أوس بن حجر	6%	0%	0%	2%	0%
الحطيئة	1%	0%	0%	0%	2%
الأعشى	2.5%	2.5%	0%	1.5%	6%

ومع إثبات جمال الدين بن الشيخ هذه النسب إلا أنه يرى أنه يجب أن ينظر إلى هذه النسب ببعض التحفظ وذلك بسبب الشكوك التي تحوم حول النتاج القديم، ثم إن عدد القصائد المأخوذة بعين الاعتبار لا يتجاوز تسعا وعشرين وخمسمائة قصيدة بالنسبة لـ خمسة عشر شاعرا كما أن تمثيلية بعض الشعراء تمثيلية ضعيفة وهكذا فلا يحسب لأسامة من شعره سوى أربع قطع،

ولا تحسب للمتنخل سوى ست قطع، ولساعدة وعلقمة ثلاث عشرة قطعة، ولزهير عشرين قطعة، ولأبي خراش اثنتين وعشرين قطعة، الشيء الذي يقلل من دلالة النسب المتعلقة بها.[357]
ثم يثبت تصنيف البحور الخمسة المهيمنة التي تتمثل في الطويل والوافر والبسيط والكامل والمتقارب لدى الشعراء المكثرين في تلك الحقبة والذين يتراوح إنتاجهم ما بين خمس وثلاثين قطعة، وأربع وتسعين قطعة:[358]

الشعراء	عدد القصائد	مجموع البحور الأربعة الأولى	مجموع البحور الخمسة الأولى
امرؤ القيس	68	٪74	٪84
أوس بن حجر	49	٪84	٪92
طفيل	46	٪96	٪96
أبو ذؤيب	35	٪88	٪97
الحطيئة	94	٪91	٪95
الأعشى	82	٪70	٪81.5

ونضيف إلى هذا ما توصلنا إليه من نسب تمثل نتاج بعض الشعراء الجاهليين من خلال الديوانين التاليين:
- ديوان عروة بن الورد: 38 قصيدة وقطعة وبيت:
يمثل البسيط: ٪2.63
الرمل: ٪2.63
الطويل: ٪55
الكامل: ٪15.7
- السموأل: لم يستعمل إلا خمسة بحور:
الكامل: ٪35.7
الطويل:٪21.42
الوافر: ٪14.28
المتقارب: ٪14.28
المنسرح: ٪7.14

357- الشعرية العربية، ص 246.
358- المصدر السابق، ص246.

الفصل الرابع:

القافية

القافية:

1- القافية: هي ذلك النسق من الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات.
وقد رأى القدامى أن الشعر لا يستوفي عناصره دون قافية، وربطوا الوزن بها، فقدامة في تعريفه الشعر يقول:" إنه قول موزون ومقفى"[5]

ولا ينفصل الوزن عن القافية عند ابن رشيق لأنه " أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في القافية لا في الوزن، وقد لا يكون عيبا نحو المخمسات وما شاكلها."[2]

ويقول" القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، هذا على رأي من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه."[3]

وهذا ما انتهى إليه الفلاسفة المسلمون أيضا، فأشعار العرب عند الفارابي كلها ذات قوافٍ إلا الشاذ منها".[4]

ويقول ابن سينا – في تمييزه بين الشعر عند العرب وعند غيرهم -: " إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية عند العرب مقفاة.[5]

وهو ما ذهب إليه السجلماسي أيضا في قوله:" إن القول الشعري – كما قيل – هو القول المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة."[6]

فللحكم – إذن- على شعرية القول لا بد من قافية تتردد تكون تتويجا لتموجات النغم يستريح عندها، ليعود وينبعث من جديد.

وجاء في العمدة:" لأنها تقفو أثر كلّ بيت، وقال قوم: لأنها تقفو أخواتها"[7]

فالقافية" بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترديدها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في نظام خاص يسمى الوزن."[8]

1- قدامة، نقد الشعر، مصدر سابق، ص15.
2- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 134.
3- المصدر السابق، ص151.
4- كتاب الموسيقى الكبير، ص 1091.
5- ابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص 161.
6- المنزع البديع، ص 406.
7- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 154.
8- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 246.

وهذا الذي يوحي به المعنى اللغوي للقافية، إذ جاء في اللسان:(قفا) " والقافية من الـشعر الذي يقفو بيت الشعر، وفي الصحاح لأن بعضها يتبع أثر بعض"[9]

ويقول التنوخي:" سميت القافية قافية لكونها في آخر البيت مأخوذة من قولك قفوت فلانـا إذا تبعته، وقفا الرجل أثر الرجل إذا قصه، وقافية الرأس مؤخره، ومنه الحديث عنه صلى ا عليه وسلم:" يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم... ثلاث عقد، فإذا قام مـن الليـل فتوضأ انحلت عقدة..."[10]

وهكذا تكون القافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص. " فهـي لغـة تفيـد المتابعة أو التتابع"[11]

وهي إذا انتقلت من العموم إلى الخصوص، وأريد بها الدلالة على بيت الشعر أو بعـض منه، فإن هناك خلافا[12]في شأنها بين العروضيين بخاصة واللغويين بعامة.

يقول الدمنهوري:" وعلم القوافي هو علم بأصولٍ يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجوار وفصيح وقبيح، ونحوها، وموضوعه أواخـر الأبيـات الشعرية من حيث ما يعرض لها. وواضعه مهلهل بن ربيعة خال امرئ القيس ومهلهـل (بضم الميم وفتح الهاء الأولى وكسر الثانية) وحكمه جمع قافية وهي من المتحـرك قبـل الساكنين إلى انتهاء البيت وقيل هي الكلمة الأخيرة من البيت."[13]

وقد ضيقوا حدها حتى اقتصرت عند بعضهم على حرف الروي واتسعت عند آخرين حتى صارت تعني القصيدة بكاملها.

ويستشهد من ذهب إلى القول بأنها القصيدة كلها بما ورد في قول الخنساء:(المتقارب)

وقافية مثل حد السنا ن تبقى ويذهب من قالها[14]

9- أبوالنصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، ج4، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1999، ص142.

10- أبو يعلى التنوخي، القوافي، تحقيق د. عوني عبد الرؤوف، مطبعة الحضارة العربية، الفجالة، بمصر 1975، ص 29.

11- د. عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص1.

12- المرجع السابق، ص2.

13- الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العروض والقوافي، المطبعة الميمنية بمصر، 1307هـ، ص15.

14- أبو يعلى التنوخي، كتاب القوافي، ص33.

15- د. عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص3.

16- أبو يعلى التنوخي، كتاب القوافي، ص34.

17- محمد العلمي، العروض والقافية، الدار البيضاء. المغرب، ط1، 1983، ص 47 نقلا عن القوافي، ص3.

وقال الأخفش بل هي البيت محتجاً بقول سحيم عبد بني الحسحاس:(الطويل)

أشارت بمدارها وقالت لتربها   أعبد بني الحسحاس يزجي القوافيا[15]

ومنه قول حسان بن ثابت: (الوافر)

فنحكم بالقوافي من هجانا   ونضرب حتى تختلط الدماء[16]

وينفي الأخفش أن تكون القافية حرفا بقوله: " وفي قولهم (قافية) دليل على أنهـا ليـست بالحرف لأن القافية مؤنثة والحرف مذكر، وإن كانوا قد يؤنثون المذكر. ولكن هـذا قـد سمع من العرب. وليس تؤخذ الأسماء بالقياس، ألا ترى أن (رجلا) و(حائطا) وأشباه ذلك لا تؤخذ بالقياس، وإنما ننظر ما سمته العرب فنتبعه"[17]

ويعلق أحد الدارسين المحدثين على ما ذهب إليه الأخفش بقوله:" وفي كلامه السابق إشارة صريحة إلى أن العرب كانت تعتبر القافية (آخر كلمة في البيت) وأن ذلك مسموع منهـا وأن الأسماء لا تؤخذ بالقياس، وإنما تتبع التسمية الواردة عنها."[18]

ثم يورد ما يعزز به الأخفش التسمية عن العرب.

" وأنشد أحدهم:

لا يشتكين ألما ما أَنْقَين

ما دام مخٌ في سلامى أو عين

فقلت أين القافية؟ فقال (أنقين)"[19]

ومما ساقه الأخفش كمدلول آخر للقافية عند العرب قوله:" وقد يجعـل بعـضهم القافيـة كلمتين، سألت أعرابيا، وأنشد:

بنات وطّاءٍ على خد الليل

لأم من لم يتخذهن الويلْ

فقلت أين القافية؟ فقال: (خد الليل)، لأنّه إنما يريد الكلام الذي هو آخر البيت، لا يبالي قلّ أو كثر، بعد أن يكون آخر الكلام"[20]

18- المرجع السابق، ص 47.

19- المرجع السابق، ص47.

20- المرجع السابق، ص 47.

21- التنوخي، كتاب القوافي، ص 36.

22- الشنتريني، المعيار في أوزان الشعار ومعه الكافي في علم القوافي، تحقيق د. محمد رضوان الداية، 1971، المكتب الإسلامي، دمشق، ص 98.

23- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 138.

24- محمد العلمي، العروض والقافية، ص 311.

25- المرجع السابق، ص 311.

والقافية عند قطرب وثعلب" حرف الروي"[21] وهو رأي الفراء أيضا، أي الحرف الـذي تنسب إليه القصيدة فيقال قصيدة نونية وعينية."[22]

قال ابن رشيق:" وأتبعه على ذلك أكثر الكوفيين منهم أحمد بن كيسان وغيره، وخالفه أهل الكوفة، أبو موسى الحامض، فقال القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت، وهـذا كلام مختصر مليح الظاهر، إلا أنه إذا تأملته كلام الخليل لا زيادة فيه ولا نقصان."[23]

يقول محمد العلمي:" وعلى هذا يكون الخلاف بين البصرة والكوفة لم يقتصر على النحـو واللغة بل تعداهما إلى القافية كذلك."[24]

ويضيف:" وليس هناك من شك في أن الأخفش حين ناقش من جعل القافية حرف الـروي كان يقصد الفراء ومن تبعه من الكوفيين."[25]

ورأي الفراء – هذا – لم يأخذ به علماء العروض بعده، ولكنه لا يزال المفهـوم الـشائع للقافية.

أما الخليل فيقول:" إن القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبلـه مـع حركة الحرف الذي قبل الساكن."[26]

يقول التبريزي:" والجيد المعروف من هذه الوجوه قول الخليل والأخفش، فقوله:

مكر مفر مقبل مدبر معا   كجلمود صخر حطه السيل من عل

القافية من هذا البيت عند الخليل " من عل" وعند الأخفش " عل" وحده، فقِس على هذا جميعه.[27]

ولكن هناك من ذهب إلى أن للقافية عند الخليل تعريفين، أحدهما: ما أشرنا إليه وهو أنها الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما.

" والآخر ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط."[28]

يقول محمد العلمي عن التعريف الثاني للخليل – والذي انفرد به التنـوخي – " وتكـون القافية عليه عند الخليل، مابين آخر حرف في البيت إلى الساكن الذي يليه، إذ آخر حرف في البيت يكون ساكنا وهو الوصل أو الخروج وعلى هذا الفهم، تكون عبارة (مع الساكن الآخر فقط) في هذا التعريف زائدة."[29]

26- ابن رشيق، العمدة ج1، ص 151.

27- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، مصدر سابق، ص 149.

28- التنوخي، كتاب القوافي، ص 38 وما بعدها.

29- محمد العلمي، العروض والقافية، ص170.

30- موسيقى الشعر العربي، ص 89.

31- العروض والقافية، ص 170.

ويندهش الدكتور شكري عياد:" لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع، فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده أنها: المقطع الشديد الطول في آخر البيت، أو المقطعان الطويلان في آخره، مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة."[30]

ولكن محمد العلمي يرى:" أنه لا مجال للدهشة مطلقا، فالخليل لم يكن محتاجا إلى المقطع لوصف إيقاع الشعر أو تحديد القافية، كما أن هذا التعريف الذي اعتبره الدكتور عياد معقدا، لن يفقد تعقيده حين تغير بالمقطعين وما بينهما عبارة الساكنين وما بينهما.[31]

وإذا ما التفتنا إلى القوافي عند التنوخي نجدها خمسة أضرب:

* الأول: المتكاوس: وهو الذي يجتمع فيه أربعة أحرف متحركات بعدها ساكن كقول العجاج:

قد جبر الدين الإله فجبر

فالقافية هي (ـه فجبر) أي أنها تبدأ من الهاء في (الإله) إلى آخر ما بعدها.

* الثاني: المتراكب: وهو الذي يجتمع فيه ثلاثة حروف متحركة بعدها ساكن ومثاله:

وما نزلت من المكروه منزلة   إلا وثقت بأن ألقى لها فرجا

فالقافية تشمل ما بعد الهاء (فرجا).

* الثالث: المتدارك: وهو أن يجتمع متحركان بعدهما ساكن ومثاله:(الطويل)

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله   على قومه يستَغْن عنه ويذْمم

* الرابع: المتواتر، وهو حرف واحد متحرك بعده ساكن كقول الهذلي:(الطويل)

حمدت إلهي بعد عروة إذ نجا   خراش وبعض الشر أهون من بعض

فالقافية تشمل الضاد المتحركة في (بعض) وما بعدها.[32]

* الخامس: المترادف: وهو الذي ترادف فيه ساكنان، يقول التنوخي:" ويجوز أن يكون سمي بذلك لأنه أكثر ما يستعمل بحرف لين، وربما أتى بغير لين فيسمي مصمتا، فالذي بحرف لين كقوله:

من عائدي الليلة أم من نصيح   بت بهم ففؤادي قريح

والمصمت كالمسموع يوم فتح مكة من بعض العرب وهو خامس السريع:

رفعتْ أذيال الحفي وأربعن   مشَى حيياتِ كأن لم يفْزعن

إن يمنَع اليوم نساء تُمنُعن

32- أبو يعلى التنوخي، القوافي ص40.

33- المصدر السابق، ص41.

فالتقييد والردف لازمان له، فلما عدم الردف هاهنا سمي مصمتا."[33]

وللدكتور إبراهيم أنيس رأي في تحديد القافية، فيقول:" ومن الواجب ألاّ تحدد القافية في أطول صورها، وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور، إلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه.

فمن السهل أن نقول إن القافية لا يصح أن تقلّ عن عدد كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات، وليس من السهل أن نزعم أن عدد أصواتها لا يزيد على قدر معين لأنه لو أمكن أن تتكرر أصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ودون تكلف أو تعسف لصح أن تسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية، وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل.

وقد عد القدماء كثرة الأصوات المكررة براعة في القول، لولا ما دخل هذه الكثرة في العصور المتأخرة من تكلف أخرجها عن حسن القول.

ولكن القافية ليست وقفا على الشعر العربي بل هي عامة عند أكثر الأمم.[34]

يقول كوترل COTTERILL " ويبدو أن القافية طريق طبيعية من طرق التعبير الموسيقي عند كثير من الأمم، فهي كثيرة غالبة في الشعر العربي".[35]

ويعرفها كايزر بقوله: هي " آخر البيت تحدث إذا كانت الحركة المنبورة بآخر كلمتين أو أكثر متماثلة الرنين، ويمكن أن يكون الجزء المكرر مكونا من مقطع واحد أو من مقطعين أو ثلاثة.[36]

أما ياكبسون فيقول:" ليست القافية سوى حالة خاصة مكثفة نوعا ما لمسألة أكثر عمومية، بل ويمكننا القول إنها حالة خاصة، للمسألة الأساسية للشعر التي هي التوازي."[37]

ويقترح زيمثور ZUMTHOR تعريفا يتلاءم مع الشعر العربي، فيقول (إن الكلمة – القافية تتمتع بوجود مزدوج، فهي توجد على المستوى المعجمي(بفضل معناها وشكلها، بما في ذلك إيقاعا وتناغمها الخاصان)، وتوجد على مستوى تناسبات التجانسات الصوتية

34- د. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1982، ص 186.

35- المرجع السابق، ص 186.

36- د. عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، 1977، ص 7.

37- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 47.

38- جمال الدين الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 219.

39- انظر شكري عياد، موسيقى العربي، مرجع سابق، ص 99.

في القصيدة، إنها جزء من نسقين يتكاملان فيها ويتقـاطع هـذان المـستويان البنيويـان المشكلان للقصيدة – القافية – ويولدان الكثافة التعبيرية للأثر."[38]

غير أن اختلاف اللغات من حيث استخدام القافية لا ينحصر في وفرة القوافي أو قلّتها، بل إنه لا يشمل أيضا مدى الحاجة إلى استخدام القافية لدعم الإيقاع."[39]

ويتحدث (يوري لوتمان) عن وظيفة القافية، فيقول:" إنها تقترب إلى حد كبير من الوظيفة الفنية التي تنهض بها الوحدات الإيقاعية، وليس هذا بغريب إذا تذكرنا أن العلاقة المعقـدة بين خاصيتي التكرار واللاتكرار، والتي تتميز بها البنية الإيقاعية، تتميز بها أيضا وبنفس القدر عملية التقفية."[40]

ويجمل لانسن:" الوظيفة الإيقاعية في أنها تضبط مقادير الأبيات، أو على حد تعبيـره – أنها تعد خطواتنا في القراءة، وهذه الوظيفة لازمة لكون تحديد عدد المقاطع فـي البيـت جزءا من الشكل الشعري. وإذا كانت الحاجة إلى هذه الوظيفة ظاهرة في الشعر المقطعي الذي اختفت منه النسب الرياضية، فإن ذلك لا يعني إنها مجرد " حلية" في الشعر النبري أو الشعر الكمي."[41]

ويقول جان كوهين:" ليست القافية هي التي تحدد نهاية البيت بل إن نهاية البيت هي التـي تحدد القافية، فالقافية بمفردها ليست عاجزة فقط عن ختم بيت ما، بل إنها لا تدرك كـذلك إذا لم تعقبها وقفة.[42]

ويشير يوري لوتمان إلى ما تنهض به القافية في مستويات البنية الشعرية، ويرى أنه من منطلق بنية المضمون التي تمثل الملمح الفارق للشعر فإن:" قاعدة التقفية يمكن أن تلحـظ على مستويات بنائية أكثر علوا، ويمكن القول – من ثمة- أن القافيـة تنتمـي وبدرجـة متساوية إلى أنظمة مختلفة منها ما هو إيقاعي ومنها ما هـو صـوتي ومنهـا مـا هـو دلالي."[43]

40- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة د. محمد فتوح أحمد دار المعارف، القاهرة، 1995ص93.

41- انظر، د. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 99.

42- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 218 نقلا عن:

Jean Cohen, structure de la langue poétique, PP 32,42.

43- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ص93.

44- جابر عصفور، ص 408.

وعلى ضوء هذه التعاريف تتبدى لنا أهمية الانفتاح على غير الشعر العربي بهدف استيعاب الفعل الشعري ودور القافية من خلال العلائق والاختلافات بين الممارسات الشعرية المتعددة.

ومنذ القديم فإن هناك من ميز بين القافية في الشعر العربي وفي غير الشعر العربي، فحازم القرطاجني يؤمن بما آمن به الفارابي وابن سينا من قبل، بتميز الشعر العربي بالقافية من غيره من أشعار الأمم الأخرى."[44]

فالشعر كلام مخيل موزون:" مختص في لسان العرب بزيادة التقفية."[45]

وهكذا يبقى للقافية دورها في بلورة مفهوم البيت في الشعرية العربية القديمة، بشكلها التقليدي لتبرز بحيويتها وتؤسس بالتحامها بالأبيات بنية الإيقاع الشعري بنزوعها إلى توالي الإطراد بتكرار أبيات متتالية ذات قواف تنتهي بروي موحد.

والقافية لازمت:" الشعر العربي منذ نشأته، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا."[46]

وقد عرفوا أسماءها وألقابها وذكرها شعراؤهم قبل الخليل، يقول حسان بن ثابت:[47]

وقافية عجت بليل رزينة تلقيت من جو السماء نُزولَها

ويقول الحصين بن الحمام:(المتقارب)[48]

وقافية غير إنسية قرضت من الشعر أمثالها

ويقول بدر بن عامر الهذلي:(الكامل)[49]

ولقد نطقت قوافيا إنسية ولقد نطقت قوافي التجنن

ويقول النابغة الذبياني:)الوافر([50]

قوافي كالسلام إذا أستمرت فليس يرد مذهبها التظني

ويقول طرفة:(الطويل)[51]

رأيت القوافي يتّلجن موالجا تضيق عنها أن تولّجها الإبر

45- حازم القرطاجني، المنهاج، ص 89.

46- د. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ، ص29.

47- المرجع السابق، ص 84.

48- الأغاني، ج 14، ص 15.

49- د. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، ص 85.

50- المرجع السابق، ص85.

51- طرفة، ديوانه، ص 47.

52- امرؤ القيس، ديوانه، ص 56.

ويقول امرؤ القيس:(المتقارب)[52]

أذود القوافي عني ذيادا ذياد غلام جرى جوادا

ويقول الأعشى(الرمل)[53]:

ساق شعري لهم قافية وعليهم صار شعري دمدمة

ويشير الجاحظ إلى معرفة العرب لبعض أسماء القوافي وألقابها قبل الخليل، فيقول: " وكما وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الأرجاز ألقابا لـم تكـن العـرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب، وتلك الأوزان بتلك الأسماء، كمـا ذكـر الطويـل والبسيط، والمديد والوافر، والكامل وأشباه ذلك، وكما ذكر الأوتاد والأسـباب، والخـرم والزحاف، وذكرت العرب في أشعارها السناد والإقواء والإكفاء، ولـم أسـمع الإيطـاء. وقالوا في القصيد الرجز والسجع والخطب، وذكروا حروف الروي والقوافي، وقالوا هـذا بيت وهذا مصراع. وقد قال جندل الطهوي حين مدح شعره:

لم أُقْوِ فيهن ولم أساند

وقال ذو الرمة: (الوافر)

وشعر قد أرقت له غريب أجانبه المساند والمحالا

وقال أبو حزام العكلي:(المتقارب)

بيوتا نصبنا لتـقـويمها جذول الربيئين في المربأة

بيوتا على الهالها سجحة بغير السناد ولا المكـفـأة[54]

وكثيرا ما كان الشاعر يعاني ليحصل على القافية المناسبة ومنهم من صرح بـذلك في شعره.

يقول سويد بن كراع العكلي:(الطويل)

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادي بها سربا من الوحش نزعا

أكالئها حتى أعرس بعدما يـكـون سحـيرا أو بعيدا فأهجعا

عواصي إلا ما جعلت أمامها عصـا مِربدٍ تغشى نحورا وأذرعا

أهبت بغر الآبدات فراجعت طـريقا أملته القـصائد مهيـعـا

بعيدة شأوٍ لا يكاد يـردهـا لها طالب حتى يكـل ويضلـعـا

إذا خفتُ أن تُروى علي رددتها وراء الـتّـَراقي خشية أن تصلّعا

وجشّمني خَوف ابن عفان ردها فثقفتها حولا حريدا ومربعا

53- الأعشى، ديوانه، ص277.

54- البيان والتبيين، ج1، ص 139، 140.

وقد كان في نفسي عليها زيادة فلم أر إلاّ أن أطيع وأسمعا"[55]

2- حروف القافية: للقافية حروف مخصوصة بها وهي ستة:

2-1- الروي: يقول التنوخي:" ليس عند العرب معرفة بشيء مـن هـذه الحـروف إلا بالروي وقد ذكره النابغة، فقال:(الوافر)

بحسبك أن تهاض بمحكمات يمر بها الروي على لساني"[56]

والروي هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر في نهاية كل بيـت، وإليـه تنـسب القصيدة، فيقال لامية الشنفرى، ورائية الخنساء، ودالية طرفة، ومثاله في قول زهير:[57]

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلم

فالميم هي الروي، وهو حرف يتكرر في كلّ الأبيات، والقصيدة لذلك ميمية.

والروي لغة: هو الجمع والاتصال والضم": ومنه الرواء: الحبل الذي يشد على الأحمـال والمتاع ليضمها، وكذلك هذا الحرف: الروي ينضم إليه ويجتمع إليه جميع حروف البيـت فلذلك سمي رويّا"[58]

ويقول التنوخي:" ويجوز أن يكون مأخوذا من رويت الشعر إذا حفظته عن أصحابه فيكون (فعيلا) بمعنى (مفعول) ومن هذا قول الشاعر:(الطويل)

روى في عمرو ما رواه بجهله سأترك عمرا لا يقول ولا يروي"[59]

وأكثر حروف المعجم تصلح أن تكون رويا، غير أنها تتفاوت فـي قِيمهـا الموسـيقية، وخصائصها البلاغية، فمنها عذب مألوف جميل الوقع فـي الأذن، ومنهـا أقـل عذوبـة ووضوحا، ومنها النافر المستكره الذي لا تستسيغه الآذان.

ولذا فإن نسبة شيوع الحروف تختلف في الشعر العربي من حرف إلى آخر.

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن كثرة شيوع حروف أو قلتها لا تعزى إلى ثقل الأصوات أو خفتها بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة."[60]

55- الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص12.

56- التنوخي، القوافي، ص 63.

57- زهير، ديوانه، ص 74.

58- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، صص 149، 150.

59- التنوخي، القوافي، ص 65.

60- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 248.

61- المرجع السابق، ص248.

62- المرجع السابق، ص248.

63- عنترة، ديوانه، ص 147.

64- الأغاني، ج 11، ص 50.

ولذا فهو يقسم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أربعة أقسام حسب نسبة شـيوعها فـي الأدب العربي.

* حروف ترد رويا بكثرة وهي: الراء، اللام، الميم ،النون، الباء، الدال.

* حروف متوسطة الشيوع: وتلك هي السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم، والتاء.

* حروف قليلة الشيوع: وهي الضاد، الطاء والهاء.

* حروف نادرة في مجيئها رويا: وهي الذال ،الثاء ،الغين، الخاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء والواو.[61]

وعن نسبة شيوع هذه الحروف أو ندرتها يورد الدكتور أنيس ما ذكره أبـو العـلاء فـي لزومياته:" فأما المتقدمون فقلما ينظمون بالروي حرف المعجم، لأن ما روي مـن شـعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئا عن الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلـك مـن حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن."[62]

2-1-1- الحروف التي ترد بكثرة: وبرجوعنا إلى الأقسام التي رآها الدكتور أنيس يكثر أن تكون رويا، نقف على نماذج من شعر ما قبل الإسلام.

- لنجد ما بني على حرف الراء من القصائد، ما جاء في قول عنترة: (الطويل)[63]

إذا كان أمر ا أمرا يقدر فكيف يفر منه المرء ويحذر

وقول عمرو بن كلثوم:(الرجز)[64]

من عاذ مني بعدها فلا اختبر ولا سقى الماء ولا أرعى الشجر

وقول عدي بن زيد:[65]

أبلغ النعمان عني مألكا إنه قد طال حبسي وانتظاري

- وما بني على حرف اللام قول السموأل: (الطويل)[66]

65- الأغاني، ج2، ص 94.

66- السموأل، ديوانه، ص 90.

67- المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف، ط7، 1942، ص 257.

68- الأغاني، ج4، ص135.

69- جمهرة أشعار العرب، ص 182.

70- عنترة، ديوانه، ص 207.

71- النابغة، ديوانه، ص 94.

72- المفضليات، ص 262.

73- زهير، ديوانه، ص 101.

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه   فكل رداء يرتديه جميل

وقول المرقش الأصغر:(الخفيف)[67]

آذنت جارتي بوشك رحيل   باكرا جاهرت بخطب جليل

وقول أمية بن الصلت:(الخفيف)[68]

كُل عيش وإن تطاول دهرا   منتهى أمره إلى أن يزولا

- وما بني على حرف الميم قول بشر بن أبي حازم:(الكامل)[69]

لمن الديار غشيتها بالأنعم   تغدو معالمها كلون الأرقم

وقول عنترة: (الطويل)[70]

وأنت الذي كلفتني دلج السرى   وجون القطا بالجهلتين جثوم

وقول النابغة:(الكامل)[71]

عيرتني نسب الكرام وإنما   فخر المفاخر أن يعد كريما

- وما جاء رويه نونا قول أفنون التغلبي:(البسيط)[72]

أبلغ حبيبا وخلّ في سراتهم   إن الفؤاد انطوى منهم على حزن

وقول زهير: (الوافر)[73]

ألا أبلغ لديك بني تمـيم   وقد يأتيك بالخبر الظنون

وقول عمرو بن كلثوم: (الوافر)[74]

ألا لا يجهلن أحد علينا   فنجهل فوق جهل الجاهلينا

- وما كان رويه باء كقول امرئ القيس: (الطويل)[75]

خليلي مرا بي على أم جندب   لنقضي لبانات الفؤاد المعذّب

وقول النابغة الذبياني: (الطويل)[76]

حلفت فلم أترك لنفسك ريبة   وليس وراء ا للمرء مذهب

وقول أبي الطفيل: (البسيط)[77]

74- جمهرة أشعار العرب، ص 147.

75- امرؤ القيس، ديوانه، ص 29.

76- النابغة، ديوانه، ص27.

77- الأغاني، ج15، ص 118.

78- جمهرة أشعار العرب، ص 221.

79- الأغاني، ج15، ص292.

80- الأغاني، ج11، ص 329.

81- الأغاني، ج17، ص 26.

82- جمهرة أشعار العرب، ص202.

فاملك عزاءك إن رزء بليت به فلن يرد بكاء المرء ما ذهبا

- وما كان رويه دالا، كقول حسان بن ثابت: (الطويل)[78]

فلا المال ينسيني حيائي وعفّتي ولا واقعات الدهر يفللن مبردي

وقول لبيد: (الكامل)[79]

ولقد سئمت من الحياة وطولها وسؤال هذا الناس كيف لبيد؟

وقول المرقش الأكبر: (الطويل)[80]

تخيرت من نعمان عود أراكة لهند فمن هذا يبلغه هندا

2-1-2- الحروف التي تأتي في الدرجة الثانية من حيث الشيوع: ومنها حرف الـسين، ومثاله في قول دريد بن الصمة:(الطويل)[81]

وما كان في حربي سليم وقبلهم بحرب بعاث من هلاك الفوارس

تسافهت الأحلام فيها جـهـالة وأضرم فيها كل رطب ويابـس

وقول المتلمس:(البسيط)[82]

كم دون مية من مستعمل قذفٍ ومن فلاة بها تستودع العيس

وقول امرئ القيس:(المتقارب)[83]

إذا جالت الخيل في مأزق تصافح فيه المنايا النفوسا

- وحرف القاف في مثل قول تأبط شرا(البسيط):[84]

يا عيد مالك من شوق وإيراق ومر طيف على الأهوال طراق

يسري على الأين والحيات محتفيا نفسي فداؤك من سار على ساق

وقول الممزق العبدي:(الطويل)[85]

صحا عن تصابيه الفؤاد المشوق وحان من الحي الجميع تفرقا

وقول عنترة:(الوافر)[86]

صحا من سكره قلبي وفاقا وزار النوم أجفاني استراقا

83- الأغاني، ج9، ص101.

84- الأغاني، ج21، ص143.

85- المفضليات، ص 432.

86- عنترة، ديوانه، ص178.

87- طرفة، ديوانه، ص72.

88- الأغاني، ج 10، ص 316.

89- عنترة، ديوانه، ص 182.

90- الأغاني، ج8، ص 182.

- وحرف الكاف كما ورد في قول طرفة: (الطويل)[87]

رأيت سعودا من شعوب كثيرة فلم ترعيني مثل سعد بن مالك

وقول زهير: (البسيط)[88]

لئن حللت بجو في بني أسد في دين عمرو وحالت بيننا فَدك

وقول عنترة:(الطويل)[89]

لعل ترى برق الحمى وعساكا وتجني أراكات الغضا بجناكا

وما كنت لولا حب عبلة حائلا بدلّك أن تسقي غضا وأراكا

- وحرف الهمزة كما جاء في قول أمية بن أبي الصلت: (الوافر)[90]

أأذكر حاجتي أم قد كفاني حياؤك إن شيمتك الحياء

وقول أبي زيد الطائي:(الخفيف)[91]

خبرتنا الركبان أن قد فخرتم وفرحتم بضربة المكاء

- ومثال حرف العين في قول المسيب بن علس: (الكامل)[92]

أَرحلْتَ من سلْمى بغير متاع قبل العطاس ورعتها بوداع

وقول متمم بن نويرة: (الكامل)[93]

صرمت زنيبة حبل من لا يقطع حبل الخليل وللأمانة تفجع

ولقد حرصت على قليل متاعها يوم الرحيل فدمعها المستنقع

وقول الكلحبة: (الطويل)[94]

فإن تنج منها يا خريم بن طارق فقد تركت ما خاف ظهرك بلقعا

وقول سويد بن أبي كاهل اليشكري: (الرمل)[95]

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منها ما اتسع

- ومثال الحاء قول أوس بن حجر: (البسيط)[96]

دانٍ مسِفٌّ فويق الأرض هيد به يكاد يدفعه من قام بالراح

91- الأغاني، ج 12، ص 330.

92- المفضليات، ص61.

93- المصدر السابق، صص 48، 49.

94- المصدر السابق، ص 31.

95- المصدر السابق، ص 191.

96- الأغاني، ج9، ص44.

97- الأغاني، ج 22، ص 542.

98- الأغاني، ج2، ص 125.

وقول تأبط شراً: (الطويل)[97]

وإني ليلحاني على فرط حبها رجال أطاعتهم قلوب صحائح

وقول عدي بن زيد: (الوافر)[98]

ألا من مبلغ النعمان عنّي فبينا المرء أغرب إذ أراحا

أطعت بني بقيلة في وثاقي وكـنـا في حلـوقهم ذُباحا

منحتهم الفرات وجانبـيه وتقينا الأواجن والمـلاحـا[99]

- ومثال الفاء قول الأعشى بن قيس: (الخفيف)[100]

أذن اليوم جيرتي بحفوف صرموا حبل آلف مألـوف

وقول قيس بن الخطيم : (المنسرح)[101]

إن بني عمنا طغوا وبغوا ولج منهم في قومهم سرف

وقول رجل من بني سعد: (الرجز)[102]

قبحت من سالفة ومن قفا عبدا إذا ما رسب القوم طفا

كما شرار الرعي أطراف السفا

- ومثال ما بني على الياء قول عنترة: (الوافر)[103]

ألا يا دار عبلة بالطوي كرجع لوشم في كفّ الهدي

وقول امرئ القيس: (الوافر)[104]

إذا لم تجد إبلا فمعزى كأن قرون جلتها العصي

إذا ما قام حالبها أرنّت كأن القوم صبحهم نعي

فتملأ بيتنا إقطا وسمنا وحسبك من غنى شبع وري

وقول ورقة بن نوفل لزيد بن عمرو بن نفيل: (الطويل)[105]

رشدت وأنعمت ابن عمرو وإنما تجنبت تنوراً من النار حاميا

بدينك ربا ليس رب كـمـثـله وتركك جنّان الجبال كما هيا[106]

99- الأواجن: جمع آجن: وهو الماء المتغير الطعم واللون.

100- الأعشى،ديوانه،مصدر سابق، ص172

101- الأغاني، ج3، ص 23.

102- الأغاني، ج 21، ص 32.

103- عنترة، ديوانه، ص 78.

104- الأغاني، ج 9، ص 93.

105- الأغاني، ج3، ص 119.

106- جنّان الجبال: الذين يأمرون بالفساد من شياطين الإنس والجن.

107- الأغاني، ج21، ص 214.

- ومثال ما بني على الجيم قول الشنفرى:(الطويل)[107]

ومستبسل ضافي القميص صممته   بأزرق لا نكس ولا متعوج

وقول عنترة: (الطويل)[108]

أشاقك من عبل الخيال المبهج   فقلبك منه لاعج يتوهج

وقول النمر بن تولب: (الوافر)[109]

أعذني ربي من حصر وعي   ومـن نفس أعالجها علاجا

ومن حاجات نفسي فأعصمني   فإن المضمرات النفس حاجا

فـأنـت وليها وبـرئت منها   إليك فما قضيت فلا خلاجا

- أما ما كان رويه تاء، فمنه قول طرفة:(الكامل)[110]

ولقد شهدت الخيل وهي مغيرة   ولقد طعنت مجامع الربلات

وقول السموأل يذكر بناء جده الحصن:(الوافر) [111]

بنى لي عاديا حصنا حصينا   وماء كلما شئتُ استقيتُ

وفي قول عنترة:[112]

سكت فغر أعدائي السكوت   وظنّوني لأهلي قد نبست

ويرى أهل العروض أن "التاء" لا يحسن فيها أن تكون (تاء تأنيث) أي يشترط أن تكـون أصلا من أصول الكلمة أو جزءا من بنيتها، غير أنهم استساغوا وقوعها رويا إذا سـبقت بألف مد.[113]

" أما التاء التي لا تسبق بألف مد، فقد عدها الشعراء رويا ضعيفا بنفسه، ولا بد بتقويتـه بإشراك حرف آخر مع التاء... وقد كان القدماء يلتزمون مع التاء حرفا آخر في غالـب الأحيان يتكرر معها في كل أبيات القصيدة."[114]

ومن الشعراء الذين التزموا مع التاء حرفا آخر في عصر ما قبل الإسلام، زهير بن أبي سلمى، إذ التزم اللام المشددة قبل التاء في الأبيات:(الكامل)[115]

108- عنترة، ديوانه، ص 108.

109- الأغاني، ج22، صص 301، 302.

110- طرفة، ديوانه، ص 106.

111- الأغاني، ج 22، ص 109.

112- عنترة، ديوانه، ص 107.

113- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 249.

114- المرجع السابق، ص 250.

115- زهير، ديوانه، صص 17، 18.

116- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 250.

إن الرزية لا رزية مثلها   ما تبتغي غطفان يوم أضلّت

إن الركاب لتبتغي ذا مرة   بجنوب نحل إذا الشهور حلّت

ينعون خير الناس عند شديدة   عظمت مصيبة هناك وجلّـت

ومدفع ذاق الهوان ملعن   راخيت عقدة حـبله فانحلت

وكذاك فعل الأعشى: (الطويل)

فدى لبني ذهل بن شيبان ناقتي   وراكبها يوم اللقاء وقلت[116]

هم ضربوا بالحنو حنو قراقـر   مقدمة الهامرز حتى تولت

" ولكن الشنفرى الأزدي لم يلتزم مثل هذا في قصيدته التي مطلعها:(الطويل)

أرى أم عمرو أزمعت فاستقلت   وما ودعت جيرانها إذا تولت

فقد جاء في القصيدة التي عدتها ست وثلاثون بيتا ما يقرب من نصف أبياتها لم يلتزم فيها اللام قبل التاء..."[117]

2-1-3- حروف الروي التي جاءت في الدرجة الثالثة من حيث الشيوع:ومنهـا حـرف الضاد في قول طرفة: (الطويل)[118]

أبا منذر! أفنيت فاستبق بعضنا   حنا نيك بعض الشر أهون من بعض

وقول الحطيئة: (الطويل)[119]

جزى ا خيرا – والجزاء بكفة-   بأحسن ما يجزي الرجال بغيضا

- وما بني على الطاء قول المتنخل بن عويمر الهذلي:(الوافر)[120]

عرفت بأجدث فنعاف عرق   علامات كتحبير النماط[121]

- أما الهاء فتكون رويا إذا توافر فيها أحد الشرطين:

* أن تكون أصلية أي تشكل جزءا أساسيا من الكلمة، ومثالها قول رؤبة:[122]

117- المرجع السابق، ص 250.

118- طرفة، ديوانه، ص 66.

119- الأغاني، ج 2، ص 168.

120- جمهرة أشعار العرب، ص 214.

121- أجدث ونعاف وعرق: أمكنة. التحبير: النقش والتزيين. النماط: ضرب من البسط.

122- العقد الفريد، ج 5، ص 504.

123- عنترة، ديوانه، ص 236.

124- الأغاني، ج2، ص 164.

125- الأعشى، ديوانه، شرح الدكتور يوسف فرحات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص 152.

126- طرفة، ديوانه، ص 64.

127- عنترة، ديوانه، ص 162.

قالت أبيلي لي ولم أُسبه ما السن إلا غفلة المدلّه

* أن يسبقها حرف مد وذلك كما ورد في قول عنترة:(الكامل)[123]

يا عبل!إنني في الكريهة ضيغم شرس إذا ما الطعن شقّ جباها

وسلي الفوارس يخبروك بهمتي ومواقفي في الحرب حين أطاها

2-1-4- الحروف النادرة في مجيئها رويا: أما هذه فلم نعثر لها إلا على هذه الـشواهد في الشعر الجاهلي:

- فمثال حرف الذال قول ضابئ البرجمي:(الطويل)[124]

لكل جديد لذة غير أنني رأيت جديد الموت غير لذيذ

- ومثال حرف الصاد قول الأعشى: (الطويل)[125]

تبيتون في المشتى ملاء بطونكم وجاراتكم غرثى يبتن خمائصا

ومنه قول طرفة: (المتقارب)[126]

إذا كنت في حاجة مرسلا فأرسل حكيما ولا توصه

- ومثال حرف الشين قول عنترة:(الكامل)[127]

ألقى صدور الخيل وهو عابس وأنا ضحوك نحوها وبشوش

وقول عبد ا بن علقمة في فتاته حبيشة: (الوافر)[128]

وما أدري بلى إني لأدري أصوب القطر أحسن أم حبيشُ

حبيشة والذي خلق الهدايا وما عن بعدها للصب عـيشُ

- ومثال حرف الخاء في قول طرفة:[129]

أما الملوك فأنت الأمهم لؤما وأبيضهم سربال طباخ

2-1-5- ما لا يصلح أن يكون رويا: رأى العروضيون أن هناك حروفا قليلة لا تـصلح أن تكون رويا، لأنها ليست أصلية في بنية الكلمة أو ليست قوية في نفسها لتكون رويـا. وهذه الحروف هي الألف والياء والواو والهاء والتنوين وتنوين الترنم.

* الألف لا تصلح أن تكون رويا في الحالات الآتية:

- إذا كانت ألف ضمير التثنية ومثالها قول عنترة: (الطويل)[130]

128- الأغاني، ج7، ص 269.

129- طرفة، ديوانه، ص 18.

130- عنترة، ديوانه، ص 218.

131- النابغة، ديوانه، ص 111.

132- طرفة، ديوانه، ص 70.

133- جمهرة أشعار العرب، ص142.

قفا يا خليلي الغداة وسلما   وعوجا فإن لم تفعلا اليوم تندما

- ألف الإطلاق: وتسمى ألف الترنم وألف الإشباع، وشاهده قول النابغة: (البسيط)[131]

غراء أكمل من يمشي على عدم   حسنا، وأملح من حاورته الكلما

وكقول طرفة: (البسيط)[132]

ولا أغير على الأشعار أسرقها   عنها غنيت، وشر الناس من سرقا

وإن أحسن بيت أنت قـائـله   بيت يقـال إذا أنشدتـه صـدقـا

- ألف بيان حركة الكلمة وشاهدها قول عمرو بن كلثوم:(الوافر)[133]

ونحن إذا عماد الحرب خرت   على الأحفاض نمنع من يلينا

نطاعن ما ترخى الناس عنا   ونضرب بالسيوف إذا غشينا

فالألف في نهاية البيت جيء بها لبيان حركة النون لا غير، أما الروي فهو النون.

- الألف المبدلة من التنوين وقفا كقوله : (الوافر)[134]

ونشرب إن وردنا الماء صفوا   ويشرب غيرنا كدرا وطينا

فالألف في البيتين ناشئة عن التنوين وهي تعتبر وصلا والنون روي.

ومثل هذه الألف: النون الناشئة عن ألف الإطلاق كما جاء في قول الشاعر:

أقلي اللوم عاذل والعتابن   وقولي إن أصبت لقد أصابن

والأصل (العتابا) (أصابا)[135]

- الألف المبدلة من نون التوكيد الخفيفة، وشاهدها:

يحسبه الجاهل ما لم يعلما   شيخا على كرسيه معمما

فالألف في كلمة (يعلما) منقلبة عن نون التوكيد الخفيفة (يعلمن)والألف في كلمة(معمما) لا تصلح رويا لأنها منقلبة عن التنوين، فهي ليست أصلية، ولذا فإنها لا تصلح رويا.

- الألف اللاحقة لضمير الغائبة، كقول عنترة: (الوافر)[136]

سلوا عنا جهينة كيف باتت   تهيم من المخـ ـافة في رباها

رأت طعني فوات واستقلت   وسمر الخط تعـمل في قفاها

134- المصدر السابق، ص146.

135- عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص 175.

136- عنترة، ديوانه، ص 238.

137- حسان، ديوانه، دار صادر، بيروت، ص 253.

138- المصدر السابق، ص 253.

139- النابغة، ديوانه، ص99.

140- الأغاني، ج 10، ص 12.

وما أبقيت فيها بعد بشـرٍ سوى الغربان تحجل في قلاها

فالهاء روي وألف الإطلاق وصل والألف – قبل الروي- ردف.

- ياء الإطلاق: وهي التي تتولد عن إشباع كسرة حرف الروي، ومثالها قول حسان بـن ثابت: (الخفيف)(137)

تلك دار العزيز بعد أنيس وحلول عظيمة الأركان(ي)

- ياء ضمير المتكلم وشاهده قول حسان أيضا: (الخفيف)(138)

قد أراني هناك حقّ مكين عند ذي التاج مجلسي ومكاني

فالنون في (مكاني) هي الروي.

ومنه قول النابغة: (الوافر)(139)

فحسبك أن تهاض بمحكمات يمر بها الروي على لساني

فقلبك ما شتمت وقاذعوني فما نزر الكلام ولا شجاني

* واو الإطلاق، وشاهدها قول دريد بن الصمة: (البسيط)(140)

فأبلغ سليمى وألفافها وقد يعطف النسب الأكبر(و)

بأني ثأرت بإخـوانكم وكنت كأني بهم مخْفِر(و)

صبحنا فزارة سمر القنا فمهلا فزارة لا تضجروا

* الهاء المنقلبة عن تاء التأنيث، كقول الحطيئة: (الرجز)(141)

الشعراء فـاعـلمن أربعه فشاعر لا يرتجى لمنفعه

وشاعر ينشد وسط المعمعه وشاعر آخر لا يجري معه

ومثلها الهاء من قول الأعشى:(مجزوءالكامل)

وبجيد مغزلة إلـــــــى وجه تزينه النضـار(ه)

فهي منقلبة عن التاء وهي وصل، والراء قبلها روي.(142)

ويشير ابن عبد ربه إلى ما يمنع مجيء بعض هذه الحروف رويا- مما ذكرنا-:

" ومما لا يجوز أن يكون رويا الحروف المضمرة، لدخولها على القوافي، بعـد تمامهـا، مثل(اضربا، واضربوا، واضربي) لأن ألف (اضربا) لحقت(اضرب) وواو (اضـربوا) لحقت (اضرب) وياء (اضربي) لحقت (اضرب) بعد تمامها فكانت وصلا، لأنها زائـدة مع هذا الفعل، في نحو قول الشاعر:(البسيط)

141- عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص177.

142- انظر: موسى الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 358.

143- العقد الفريد، ج5، صص 502، 503.

144- الأغاني، ج3، ص 113.

لا يبعد ا جيرانا تركتهم لم أدر بعد غداة البين ما صنعوا

ومثله:(الكامل)

يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

فجعل الياء وصلا، وبعضهم جعلها رويا على قبح"[143]

5-1-6- حروف وردت رويا أثارت الإشكال: وهناك حروف مما يصح أن تكون رويـا أثارت بعض الإشكالات بين العروضيين، واختلفوا في شأنها، وهذه الحروف هي:

* الألف الأصلية: وهي التي تكون جزءا أساسيا من بنية الكلمة، وقد سماها النحاة الألف المقصورة، كألف حبلى ومضى ومتى، ومثال ذلك قول ورقة بن نوفل: (الكامل)[144]

ولقد طرقت البيت يخشى أهله بعد الهدوء وبعدما سقط الندى

فوجدت فيه حرة قد زينت بالحلي تحسبه بها جمر الغضا

* الياء الأصلية: وهي الياء الساكنة المكسور ما قبلها، مثل ياء القاضي وينقضي...، غير أننا لم نعثر في الشعر الجاهلي على قصيدة رويها ياء ساكنة مقصور مـا قبلهـا دون أن تسبق بحرف صحيح التزمه الشاعر في سائر أبيات قصيدته.

ولكن ابن عبد ربه بعد أن يورد البيت الآتي الذي جعل فيه زهير الياء حرف وصل:

- وأنت تفري ما خلقت وبعـ ض القوم يخلق ثم لا يفري-

يقول"... ويرمي مع يقضي جائز إذا كانت الياء حرف الروي لأنها من أصل الكلمة."[145]

وقد تلحق بهذه الياء ياء النسب الخفيفة، ومثالها:

ووجوه كالدنانير قبلتها ومثلي لمثلها صيرفي[146]

يقول ابن عبد ربه:" وأما النسبة مثل ياء " قرشي" وأما أشبه ذلك إذا كانت خفيفـة فأنـت فيها بالخيار، إن شئت جعلتها رويا وإن شئت وصلا نحو قول الشاعر:

إني لمن أنكرني ابن الثيربي فقات علباء وهذا الجملي

فجعل الياء الخفيفة رويا إذا كانت النسبة مثقلة و" قرشي" و"ثقفي" لم تكن إلا رويا."[147]

145- العقد الفريد، ج5، ص 502.

146- عدنان حقي، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص166.

147- العقد الفريد، ج5، صص 501، 502.

148- لأن الشاعر بنى قصيدته على روي اللام.

149- زهير، ديوانه، ص58.

* الواو الأصلية: هي الواو الساكنة المضموم ما قبلها كواو يدعو، يدنو...سمو وعلّـ و...
ومثالها قول زهير إذا جاز لنا اعتبار روي الأبيات واواً:(الطويل)(148)

وقد كنت من سلمى سنين ثمانيا   على صير أمر ما يمر وما يحلو
وكنت إذا ما جئت يوما لحاجة   مضت وأجمت حاجة الغد ما تخلو
وكل محب أحدث النأي عنده   سـلـو فـؤاد غير حبك ما يسلو"(149)

ويتوافق رأي إبراهيم أنيس مع ما أقره أهل العروض الذين رأوا أن الأبيات:" إذا اختتمت بأمثال الكلمات: يدعو يسمو يعلو يدنو

اعتبرنا الواو هي الروي وسميت القصيدة واوية، وإذا اختتمت بأمثال الكلمـات: يرمـي يجري، يهدي، يبكي

اعتبرت الياء هي الروي، ونسبت إليها القصيدة، وإذا اختتمت بمثل الكلمات:

دنا سعى عفا رمى

اعتبرت الألف رويا ونسبت لها القصيدة."(150)

ويؤكد أنيس هذا الطرح فيقول:" وفي الحق أنه ليس هناك ما يمنع من وقوع حرف المـد رويا، لأنها تقوم مقام الحروف وتؤدي الغرض الموسيقي منها، بل ربمـا كانـت أقـوى وأوضح في السمع. ولكن الذي قد يضعف من اعتبارها رويا، ويقلل من موسـيقاها فـي أسماعنا، طبيعة القافية العربية، ومجيئها متحركة الروي في غالب الأحيان. فآذاننـا قـد تعودت أن تسمع بعد الروي حركة..."(151)

وبعد أن يشرح الأسباب التي تدعو الشعراء إلى العزوف عن هذه الحروف يقول:" ...تلك هي الاعتبارات التي يمكن أن تضعف من الاقتصار على حرف المد، كروي في القصيدة، لأن ما يقرب من 90٪ من الشعر جاء محرك الروي، فالآذان قد ألفـت أن تـسمع بعـد الروي شيئا آخر، وهو ما لا يتأتى مع حروف المد حين تقع رويا."(152) وهو رأي نختلف فيه مع إبراهيم أنيس.

* كاف الخطاب: يرى العروضيون أن كاف الخطاب إذا اتخذت رويا يحسن فيهـا أحـد الأمرين:

- أن يسبقها حرف مد ومثاله قول عنترة: (الكامل)(153)

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك   إن كان بعض عداك قد أغراك

150- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص256.

151- المرجع السابق، صص 256، 257.

152- المرجع السابق، ص 257.

153- عنترة، ديوانه، ص181.

- أن يلْتَزم الحرف الذي قبلها.

ولكن التنوخي يقول:" وقد زعم بعضهم أن كاف الخطاب في مثل قولك: (حمدك وشكرك) لا تكون رويا إلا أن تشاركها كاف أصلية، واحتج بأن هذا اللفظ لو رد إلى الغائب لتغيرت الكاف وصارت هاء، فالكاف في موضع ما لا تكون رويا."(154)

ويقول إبراهيم أنيس:" ونلحظ أن الكاف...لا تكون دائما للخطاب بل يشترك معها الكاف التي هي أصل من أصول الكلمة، والتي هي جزء من بنيتها ولا تفترق عنها."(155)

وهذا ما نتبينه من خلال ما جاء في قول طرفة:(الطويل)(156)

قفي ودعينا اليوم يا ابنة مالك　　　وعوجي علينا من صدور جمالك

قفي، لا يكن هذا تعلة وصلنا　　　لبين ولا ذا حظّنا من نوالك

وليس امرؤ أفنى الشباب مجاورا　　　سوى حية، إلا كآخر هالك

ألا رب يوم، لو سقمت لعادني　　　نساء كرام من حيي ومالك

غير أن الدكتور أنيس يعود ليقول:" هذا ويندر أن تجئ " الكاف" التي هي ليست للخطاب رويا في كل أبيات القصيدة، وذلك لقلة شيوعها في آخر كلمات اللغة. والذي يحدث عادة أن تشتمل القصيدة التي رويها " كاف" لغير الخطاب، على كاف الخطاب في بعض أبياتها"(157)

* الميم: اختلف العروضيون في عد الميم رويا إذا سبقتها حروف مثل الهاء أو الكاف.(158)

وقال آخرون: والأحسن عدم عدها رويا بل يلتزم قبلها حرف يكون هو الروي، ومن أمثلة ذلك قول حسان بن ثابت: (المتقارب)(159)

وفيما اشتهوا من عصير القطاف　　　وعيش رخي على غيرهم

أو كقول أمية بن الصلت:(مجزوءالرجز)(160)

لبيكما لبيكما　　　ها أنذا لديكما

154- التنوخي، القوافي، ص 72.

155- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص252.

156- طرفة، ديوانه، ص 72.

157-د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص252.

158- وأضاف إليهما البعض الألف والواو(انظر عدنان حقي، كتاب المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص169.

159- حسان، ديوانه، مصدر سابق، ص 222.

160- عدنان حقي، كتاب المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص 169.

يقول الدكتور إبراهيم أنيس:" يحسن في الميم حين تقع رويا ألا تكون جزءا من ضـمير، كما في الضمير الذي للمثنى والجمع، على أن مجيء مثل هذه الميم وحـدها فـي روي الشعر لا يكاد يتصور، وإنما يكون ذلك في البيت أو البيتين. أما أن تكـون كـل أبيـات القصيدة مختتمة بمثل هذه الميم فلا يكاد يقع في شعر الشعراء، وإنما الذي يحدث عادة أن تقحم مثل هذه الميم في ثنايا قصيدة رويها" الميم" التي هي جزء من بنية الكلمة."[161]

* الهاء: يرى العروضيون أن الهاء لا تكون رويا إلا بأحد الشرطين:

- أن تكون أصلا من بنية الكلمة نحو: البله، الشبه، الشره، وهذه لم أعثر لها على شـاهد في شعر ما قبل الإسلام.

- أن يسبقها حرف مد، وشاهدها قول عنترة: (الكامل)[162]

قف بالديار وصح إلى بيداها   فعسى الديار تجيب من ناداها

دار يفوح المسك من عرصاتها   والعود والند الذكي جـنـاها

دار لعبلة شـط عـنك مزارها   ونأت لعمري ما أراك تراها

وقول الشنفرى: (الطويل)[163]

ألا ليت شعري والتلهف ضـلة   بما ضربت كف الفتاة هجينها

ولو علمت قعسوس أنساب والدي   ووالدها ظلت تـقاصر دونها

أنا ابن خيار الحجر بيتا ومنصبا   وأمي ابنة الأحرار لو تعرفينها

يقول التنوخي:" فأما هاء المذكر المضمر فلها حالان: إما أن يكون مـا قبلهـا سـاكنا أو متحركا، وإن كان ما قبلها ساكنا فهي روي."[164] وشاهده قول ضباعة بنت عـامر بـن قرط: (الخفيف)

أيها القلب لا تدع ذكرك المو   ت وأيـقـن بما ينـوبك منه

إن في الموت عبرة واتعاظا   فازجر القلب عن هواك ودعه[165]

يقول:" فجعل الهاء رويا لا وصلا، وأتى قبلها تارة بنون وتارة بعين، وإن كان ما قبلها متحركا فهي صلة،... كقول طرفة:(المديد)

أشجاك الربع أم قِدمه   أم رماد دارس حممه"[166]

161- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، صص 252، 253.

162- عنترة، ديوانه، ص 236.

163- الأغاني، ج21، ص 202.

164- التنوخي، القوافي، ص 67.

165- المصدر السابق، ص67.

166- المصدر السابق، ص 67.

2-2- الوصل: الوصل نوعان:

* حرف مد ينشأ عن إشباع الحركة في روي مطلق، فيكون ألفا أو واوا أو ياء.

* هاء ساكنة أو متحركة تلي حرف الروي.

- فمثال الألف بإشباع الفتحة ففي قول لقيط الإيادي: (البسيط)(167)

يا دار عمرة من محتلها الجزعا   هاجت لي الهم والأحزان والوجعا

- فالعين هي الروي والألف بعدها وصل وهي للترنم.

- ومثال الواو بإشباع الضمة في قول طرفة:(الطويل)(168)

وكيف تضل القصد والحق واضح   وللحقّ، بين الصالحين، سبيل

- فالواو جاءت من إشباع ضمة اللام فتنطق (سبيلو)

- ومثال الياء بإشباع الكسرة في قول الأعشى: (البسيط)(169)

قد طفت ما بين بانقيا إلى عدن   وطال في العجم ترحالي وتسياري

فكان أوفاهم عهدا وأمنـعـهم   جـارا وأبوك بعرف غير نكـار

فالوصل هو الياء التي جاءت ضميرا للمتكلم في البيت الأول ثم الياء الناشئة من إشـباع كسرة الراء في البيت الثاني للترنم.

- أما الوصل بالهاء الساكنة التي تلي حرف الروي فمثاله قول أبي الأسود الدؤلي:(الطويل)(170)

وفي اليأس حزم للبيب وراحة   من الأمر لا ينسى ولا المرء نائله

وقول عنترة: (الوافر)(171)

لقينا يوم صهباء سريه   حناظلة لهم في الحرب نيه

- والوصل بالهاء المتحركة كقول الأعشى:(الكامل)(172)

167- الأغاني، ج22، ص 395.

168- طرفة، ديوانه، ص 80.

169- الأغاني، ج 22، ص 112.

170- طرفة، ديوانه، ص 84.

171- عنترة، ديوانه، ص 239.

172- الأعشى، ديوانه، ص 77.

173- جمهرة أشعار العرب، ص 129.

174- جمهرة أشعار العرب، ص130.

175- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 152.

176- المصدر السابق، ص 152.

177- المصدر السابق، ص152.

178- التنوخي، القوافي، ص 76.

رحلت سمية غدوة أجمالها　　　غضبي عليك فما تقول بدالها

وقول لبيد: (الكامل)[173]

عفت الديار محلها فمقامها　　　بمنى تأبد غولها فرجامها

2-3- الخروج: وهو حرف مد يلي هاء الوصل ويتولد من إشباع حركتها ويكون بثلاثة أحرف، وهي الألف والياء والواو السواكن يتبعن هاء الوصل، فمثال الألف قول لبيد:[174]

شاقتك ظعن الحي حين تحملوا　　　فتنكسوا قُطُنا تصر خيامها

- ومثال الخروج بالياء قول أبي النجم:[175]

تجرد المجنون من كسائهي

- ومثال الخروج بالواو قول رؤبة:[176]

وبلد عامية أعماؤهو

" وإنما سمي خروجا لبروزه وتجاوزه للوصل التابع للروي."[177]

2-4- التأسيس:" وهو مأخوذ من أسست البناء" والتأسيس ألف بينها وبين الروي حرف متحرك واحد، يسمى "الدخيل" ومثاله قول النابغة الذبياني:(الطويل)[178]

كليني لهم يا أميمة ناصب　　　وليل أقاسيه بطئ الكواكب

وكقول" رجل من ولد طلبة قيس بن عاصم رئيس بني تميم:(الطويل)

وكنت إذا خاصمت خصما كببته　　　على الوجه حتى خاصمتني الدراهم

فلما تنازعنا الخصومة غلّبت　　　علي وقالوا قم فإنك ظالم"[179]

" ولا يخلو حال ألف التأسيس من أحد أمرين، إما أن تكون هي والروي من كلمة واحدة، فهي تأسيس لا غير، كقول النابغة الذبياني:(الطويل)

دعاك الهوى واستجهلتك المنازل　　　وكيف تصابى المرء والشيب شامل

فإن كانت من كلمة والروي من كلمة أخرى، فلا يخلو إما أن يكون من التي فيها الروي ضمير أولا ضمير فيها، فإن كان فيها ضمير إما أن يكون ذلك الضمير حرفا متصلا بحرف خفض أو غير متصل. فإن لم يكن متصلا بحرف خفض كالكاف في الخطاب المذكر والمؤنث، مثل قوله: (الطويل)

أتشفيك تيا أم تركت بدائكا　　　وكانت فتولا للرجال كذلكا

وكقول طرفة: (الطويل)

قفي قبل وشك البين يا ابنة مالك　　　وعوجي علينا بصدور جمالك

فالألف هنا للتأسيس.

179- موسى الأحمدي، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص366.

فإن كان الضمير متصلا بحرف خفض، كقول سحيم عبد بني الحسحاس:(الطويل):

ألا نادِ في آثارهن الغوانيا   سقين سماما ما لهن وماليا

فهي تأسيس أيضا، وقد قيل إنها ليست ألف تأسيس." [180]

2-5- الدخيل: وهو حرف متحرك يفصل بين التأسيس والروي، وقد سبقت الإشارة إليه، ومثاله في قول الأعشى:(الطويل)[181]

هريرة ودعها وإن لام لائم   غداة غدٍ أم أنت للبين واجم

فالألف تأسيس والميم روي والجيم بينهما دخيل، وكقول طرفة: (الطويل)[182]

فكيف يرجى المرء دهرا مخادا   وأعماله عما قليل تحاسبه

فالألف تأسيس والباء روي والسين بينهما دخيل، والهاء وصل.

2-6- الردف: وهو حرف مد أو لين قبل الروي مباشرة" وهو مأخوذ من ردف الركب، لأن الروي أصل فهو الراكب وهذا كردفه."[183]

ويكون الروي ألفا أو واوا أو ياء سواكن، وقد تجتمع الواو والياء في قصيدة واحدة، أما الألف فلا يكون معها غيرها.

- فالألف كقول الأعشى: (الخفيف)[184]

ما بكاء الكبير بالأطـلال   وسؤالي وما تـرد سـؤالي

دمنة قفرة تعاورها الصيـ   ف بريحين من صبا وشمال

وكقول امرئ القيس: (البسيط)[185]

أفسدت بالمن ما أوليت من نعم   ليس الكريم إذا أسدى بمنان

- ومثال الواو قول عنترة: (الوافر)[186]

سأحمل بالأسودِ على أُسود   وأخضب ساعدي بدم الأسود

بمـملكة عليها تاج عـز   وقوم من بني عبس شهـود

- ومثال الياء قول النابغة الذبياني:(الكامل)[187]

180- التنوخي، القوافي، صص 77، 78.

181- الأغاني، ج9، ص 59.

183- التنوخي، القوافي، ص 84.

184- جمهرة اشعار العرب، ص119.

185- امرؤ القيس، ديوانه، ص 170.

186- عنترة، ديوانه، ص 121.

187- النابغة، ديوانه، ص 117.

188- زهير، ديوانه، ص 96.

189- الأغاني، ج 21، ص 123.

تعصي الإله، وأنت تظهر حبه   هذا لعمرك في المقال بديع

لو كنت تصدق حـبه لأطعته   إن المحب لمن يحب مطيع

- وشاهد اجتماع الواو والياء قول زهير: (الوافر)[188]

لِمن طَلَلٌ برامة لا بريم   عفا وخـلاله حقـب قديم

تحـمل أهله منه فبانوا   وفي عرصاته منهم رسوم

يلحن كأنهن يدا فتـاة   تُرجع في معاصمها الوشوم

3- حركات القافية: حركات القافية اللازمة ست، هي:

المجرى والنفاذ والإشباع والرس والحذو والتوجيه.

3-1- المجرى: هو حركة حرف الروي المطلق الناشئ عنها أحد حروف المـد الثلاثـة (الألف والواو والياء)، أو هو حركة الروي الذي بعده هاء ممتدة كحركة الميم في قـول عامر بن الطفيل: (الوافر)[189]

ألا أبلغ لديك جموع سعد   فبيتوا لن نهيجكم نياما

فالمجرى في هذا البيت الفتحة على الروي(الميم)، وهو أيضا الضمة على الراء في قول عنترة:(الطويل)[190]

أنا الأسد الحامي حمى كم يلوذ بي   وفعلي له وصفٌ إلى الدهر يذْكر

وكذا الكسرة على الباء في قول تأبط شرا: (الوافر)[191]

حياتي أو أزور بني عتير   وكاهلها بجمع ذي ضباب

ومثال حركة الروي الذي بعده هاء ممتدة ففي قول لبيد:(الكامل)[192]

وإذا الأمانة قُسمت في معشر   أوفى بأعظم حظّنا قسامها

يقول التنوخي عن حركة المجرى:" وقيل لها مجرى لأن الروي يجري فيها"[193]

3-2- النفاذ: هو حركة هاء الوصل في الروي فتحة أو كسرة أو ضمة، مثال ذلك فتحـة الهاء في قول لبيد: (الكامل)

عفت الديار محلها فمقامها   بمنى تأبد غولها فرجامها

وقول بشر بن أبي حازم: (الطويل)

190- عنترة، ديوانه، ص 146.

191- الأغاني، ج 21، ص 177.

192- جمهرة أشعار العرب، ص 137.

193- التنوخي، القوافي، ص 103.

194- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 157.

195- امرؤ القيس، ديوانه، ص 122.

وغيرها ما غير الناس قبلها   فباتت وحاجات الفؤاد تصيبها

والنفاذ بالكسر كقول يزيد بن المكسر بن حنظلة بن ثعلبة:(الرجز)

أنا ابن سيار على شكيمة   ابن الشراك قُد من أديمه

وكسرة هاء (كسائه) في قول أبي النجم:

تجرد المجنون من كسائه

وضمة هاء (أعماؤه) في قول رؤبة:

وبلدٍ عامية أعماؤه(194)

3-3- الحذو: هو حركة ما قبل الردف، فتحة كانت أو ضمة أو كسرة، فإن كان الـردف ألفا فالحذو فتحة، ومثاله قول امرئ القيس:(الطويل)(195)

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي   وهل يعمن من كان في العصر الخالي

- وما كان حذوه ضمة ففي قول النابغة الذبياني: (البسيط)(196)

إني كأني لدى النعمان خبره   بعض الأولاد حديثا غير مكذوب

وما كان حذوه كسرة ففي قول أبي خراش الهذلي: (الطويل)(197)

لعمري لقد راعت أميمة طلعتي   وإن ثوائي عندها لقليل

3-4- الإشباع: هو حركة الدخيل فتحة كانت أو ضمة أو كسرة.

- ومثاله فتحة (اللام) في قول الشاعر:(المتقارب)

إذا كنت ذا ثروة من غِنى   فأنت المسود في العالم(198)

- وضمة (الباء) في قول النابغة: (الطويل)

سجودا له غسان يرجون فضله   وترك ورهط الأعجمين وكابل(199)

- وكسرة اللام في قول عمرو بن براق: (الطويل)(200)

وكنت إذا قوم غزوني غزوتهم   فهل أنا ذابال همدان ظالِم

" وقيل هذه الحركات إشباع من قولك: أشبعت الثوب إذا أحكمته وقويتـه، ولا يمتنـع أن يكون مأخوذا من هذه الحركة لا يمكن فيها من الحذف ما يمكن في حركة الروي، وهـاء

196- النابغة الذبياني، ديوانه، ص 35.

197- الأغاني، ج21، ص 247.

198- التنوخي، القوافي، ص 102.

199- المصدر السابق، ص102.

200- الأغاني، ج21، ص 199.

201- التنوخي، القوافي، صص 102، 103.

202- المصدر السابق، ص 99.

الوصل اللتين بعدها، لأنهما قد تحذفان تارة وتثبتان أخرى ولا يمكن في حركـة الـدخيل الحذف، بل يأتي أبدا مشبعا بالحركة."[201]

3-5- الرس: هو حركة الحرف الذي قبل التأسيس، ومثاله حركـة الـصاد فـي قـول لبيد:(الطويل)

لعمرك ما تدري الطوارق بالحصى ولا زاجرات الطير ما ا صانع[202]

" فحركة الصاد رس، والألف تأسيس والنون دخيل والعين روي، والواو وصل. وكأن الرس: القلة والخفاء، ومنه رسيس الهوى أي بقيته، فكأن حركة ما قبل الألف حس خفي، ومنه قول علقمة بن عبده: (البسيط):

رس كرس أخي الحمى إذا غبرت يوما تأوبه منها عقَابِيلُ"[203]

3-6- التوجيه: هو حركة الحرف السابق للروي الساكن، الخالي عن الردف والتأسـيس، فتحة كانت أو ضمة أو كسرة.

- فمثال الفتحة قول امرئ القيس: (الطويل)[204]

لعمرك ما قلبي إلى أهله بِحر ولا مقْصر يوما فيأتيني بِقر[205]

- ومثال الضمة قول طرفة: (الرمل)[206]

أرقّ العين خيالٌ لم يقر طاف والركب بصحراء يسر[207]

- ومثال الكسرة قوله: (الرمل)[208]

جارت البيد إلى أرحلِنا آخر الليل بيعفور خَدِر

ويرى التنوخي أن التوجيه قد يكون مع الروي المطلق أيضا:" والتوجيه لـه موضـعان: المقيد والمطلق..." ويورد شواهد عن المطلق فيقول:" والتوجيه في المطلق كحركة الـلام في قول الشاعر- زهير- (البسيط):

بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا وزودوك اشتياقا أية سلكوا

ففتحة اللام في (سلكوا) توجيه، وقد تجيء معها الضمة والكسرة. وقال زهير فـي هـذه القصيدة (البسيط):

203- المصدر السابق، صص 99، 100.

204- امرؤ القيس، ديوانه، ص 73.

205-بِحر: بمطيق للصبر ولا يجد حرا. بقر: بما يقره ويصبره.

206- طرفة، ديوانه، ص 50.

207- يسر: موضع قريب من اليمامة.

208- طرفة، ديوانه، ص 50.

209- التنوخي، القوافي، ص 106.

مقَورةٌ تتبارى لا شوار لها		إلا القطوع على الأكوار والورك

وقال فيها أيضا:(البسيط)

يا حار لا أرمين منكم بداهية		لم يلقها سوقة قبلي ولا ملك"[209]

4- أنواع القافية: صنف العروضيون القافية حسب رويها إلى نوعين:

- قافية مطلقة ذات روي متحرك ينتهي بحرف إشباع.

- قافية مقيدة ذات روي ساكن.

4-1- القافية المطلقة: ستة أنواع:

4-1-1- مجردة من التأسيس والردف موصولة بحرف لين أو مد: ألفا كان أو واوا أو ياء.

- فمثال الألف قول زهير: (البسيط)[210]

قد جعل المبتغون الخير في هرم		والسائلون إلى أبوابه طـرقا

إن تلق يوما على علاّته هرما		تلق السماحة منه والندى خلقا

- ومثال الواو قوله: (الطويل)[211]

بان الخليط ولم يأووا لمن تركوا		وزودوك اشتياقا أيةً سلكوا

رد القيان جمال الحي فاحتملوا		إلى الظهيرة أمر بينهم لَبِك

- ومثال الياء قول قيس بن عاصم: (الطويل) [212]

فيا شارب الصهباء دعها لأهلها الـ		ـغواة وسلّم للجـسيم من الأمـر

فإنك لا تدري إذا ما شـربـتـها		وأكثرت منها ما تريش وما تبري

4-1-2- مجردة من التأسيس والردف موصولة بهاء متحركة أو ساكنة، فمثال المتحركة قول امرئ القيس:[213] (الطويل)

ومستلئم كشّفت بالرمح ذيله		أقمت بعضب ذي شقائق مِيلِهِ

وقول طرفة:(المتقارب)[214]

ولا تحرصن، فرب امرئ		حريص، مضاع على حرصه

ومثال الساكنة قول طرفة: (المديد)[215]

210-زهير، ديوانه، ص 43.

211- المصدر السابق، ص 47.

212- الأغاني، ج 14، صص 80، 81.

213- امرؤ القيس، ديوانه، ص 64.

214- طرفة، ديوانه، ص 84.

215- المصدر السابق، ص 84.

أشجاك الربع أم قدمه أم رماد، دارس حممه

كسطور الرق، رقشه بالضحى مرقش يشمه

لعبت بعدي السيول به وجرى في ريق رهمه

4-1-3- مردوفة موصولة بحرف لين ألفا كانت أو واوا أو ياء.

- فمثال الألف قول النابغة: (البسيط)[216]

عوجوا فحيوا لنُعم دمنة الدار ماذا تُحيون من نؤي وأحجار؟

- ومثال المردوفة بالواو والياء قول محمد[217] بن كعب الغنوي: (الطويل)[218]

تتابع أحداث تخرمن إخـوتي فيشبن رأسي والخطوب تشيب

لعمري لئن كانت أصابت منية أخي والمنايا للرجال شعـوب

لقد كـان أما حلمة فـمروح عـلـيه وأما جهـله فغريب

أخي ما أخي لا فاحش عند بيته ولا ورع عـنـد اللقاء هبوب

4-1-4- مردوفة موصولة بهاء: فمثال المردوفة بالواو، الموصولة بالهاء المفتوحة قول الأعشى: (الكامل)[219]

رحلت سمية غدوة أجمالها غضبي عليك فما تقول بدالها

- ومثال المردوفة بالواو، الموصولة بالهاء المفتوحة قول الخنساء: (الطويل)[220]

أبكّي أبي عمراً بعين غـزيرة قليل إذا قام الخلي هجودها

وصنوي لا أنسى معـاوية الذي له من سراة الحرتين وقودها

وصخرا ومن ذا مثل صخر إذا غدا بساهـمة الآطال قبا يقودها

فذلك يا هـند الرزية فاعـلمي ونيران حرب حين شب وقودها

ومثال المردوفة بالياء الموصولة بالهاء المفتوحة قول هند بنت عتبة: (الطويل)[221]

أبكّي عميد الأبطحين كليهما وحاميهما من كل باغ يريدها

أبي عتبة الخيرات ويحك فاعلمي وشيبة والحامي الذمار وليدها

أولئك آل المجد من آل غـالب وفي العز منها ينمي عـددها

216- جمهرة أشعار العرب، ص 112.

217- محمد بن كعب الغنوي شاعر جاهلي يرثي أخاه المكنى أبا المغوار الذي قتل في واقعة ذي قار.

218- جهرة أشعار العرب، ص 249.

219- الأعشى، ديوانه، ص77.

220- الأغاني، ج4، ص 214.

221- المصدر السابق، ص214.

- وقد تكون مردوفة موصولة بهاء مضمومة أو مكسورة أو ساكنة، فمثـال المـضمومة قول امرئ القيس: (البسيط)[222]

يا بؤس للقلب بعد اليوم ما آبه ذكرى حبيب ببعض الأرض قد رابه

- ومثال المكسورة قول عنترة: (الكامل)[223]

يا أيها الملك الذي راحاته قامت مقام الغيث في أزمانه

- ومثال الساكنة قول عبيد بن الأبرص: (مجزوء الكامل)[224]

يا عين فابـكـي ما بني أسد فهم أهل الندامه

أهل القباب الحمر والنـْ نعم المؤبل والمدامه

4-1-5- مؤسسة موصولة بحرف اللين ألفا كانت أو واوا أو ياء.

فمثال الألف قول الأعشى: (الطويل)[225]

أجدك ودعت الصبي والولائدا وأصبحت بعد الجور فيهن قاصدا

وقول عنترة: (الطويل)[226]

ألا قاتل ا الطلول البواليا وقاتل ذكراك السنين الخواليا

فالقافية مؤسسة موصولة بحرف اللين (الألف)، ومثال المؤسسة الموصولة بحرف الواو قـول زهير: (الطويل) [227]

رأت رجلا لاقى من العيش غبطة وأخطأه فيها الأمور العظائم

أو قول عبد ا بن جندب الهذلي: (الطويل)[228]

ألا يا عباد ا هـذا أخـوكم قتيلا فهل فيكم له اليوم ثـائـر

خذوا بدمي إن متّ كل خريدة مريضة جفن العين والطرف ساحر

ومثال المؤسسة الموصولة بالياء قول قيس بن الخطيم: (الطويل)[229]

222- امرؤ القيس، ديوانه، ص 46.

223- عنترة، ديوانه، ص 223.

224- الأغاني، ج9، ص 81.

225- الأعشى، ديوانه، ص 115.

226- عنترة، ديوانه، ص80.

227- زهير، ديوانه، ص 99.

228- موسى الأحمدي، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص382.

229- جمهرة أشعار العرب، ص 227.

230- حاطب: من فرسان بني عوف.

231- أربت: كلفت.

232- المراحب: الواحد مرحب: السعة، أي لم تزل في وسعنا.

دعوت بني عوف لِحقْن دمائـهم فلما أبوا، سامحت في حرب حاطب[230]

وكنت امرأً لا أبعث الحرب ظالما فلما أبوا أشعـلـت من كل جانب

أربت بدفع الحرب لما رأيـتـها[231] على الدفع لا تزداد غير تـقارب

إذا لم يكن عن غاية الحرب مدفع فأهلا بها، إذ لم تزل في المراحب [232]

4-1-6- مؤسسة موصولة بالهاء سواء أكانت مفتوحـة، أو مـضمومة أم مكـسورة أم ساكنة.

- فمثال الهاء المفتوحة قول عدي بن زيد: (المسرح)[233]

في ليلة لا نرى بها أحدا يحكي علينا إلا كواكبها

- ومثال الهاء المضمومة قول عنترة: (البسيط)[234]

كم يبعد الدهر من أرجو أقاربه عني، ويبعث شيطانا أحاربه

فيا له من زمان، كلما انصرفت صروفه، فتكت فينا عواقبه

- أما الهاء المكسورة فشاهدها: (البسيط)[235]

غزال أنس كم استدنيته فنأى عنّي وأعرض مزورا بجانبه

طالت علي ليالٍ في هواه كما طالت عليه ليال من ذوائبه

- ومثال الهاء الساكنة قول طرفة: (الطويل)[236]

فكيف يرجى المرء دهرا مخلّدا وأعماله عما قليل تحاسِبه

4-2- القافية المقيدة: وهي التي يكون رويها ساكنا، وهي على ثلاثة أنواع، كلها خالية من الوصل:

4- 2-1- مجردة من الردف والتأسيس كقول عمرو بن لأي التميمي: (المتقارب)[237]

233- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 147.

234- عنترة، ديوانه، ص91.

235- انظر: موسى الأحمدي، المتوسط الكافي في العروض والقوافي، ص238.

236- طرفة، ديوانه، ص 13.

237- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 146.

238- طرفة، ديوانه، ص 13.

239- المجاني الحديثة ج1،ص15

240- زحى بطان:المكان الذي لقي فيه الشاعر الغول.

241- الأغاني، ج21، ص 195.

242- الطرف: الكريم الأبوين.

243- المأقط: الموضع الذي يقتتلون فيه، ويراد هنا ذو حروب.

244- الأغاني، ج20، ص 375.

أتهجر غانية أم تلم　　　　أم الحبلُ واه بها منجذِم

أو قول طرفة: (الرمل)[238]

أصحوت اليوم أم شاقتك هر　　　　ومن الحب جنون مستعر

4-2-2- قافية مردوفة بالألف أو الواو أو الياء.

- فمثال المردوفة بالألف قول تأبط شرا: (مجزوء الكامل)[239]

ألامن مبلغ فتيان قوم　　　　بما لاقيت عند رحى بطان[240]

وقول أمه ترثيه: (الرجز)[241]

ويل أم طرف غادروا برخمان　　　　بثابت بن جـابر بن سفـيـان[242]

يجدل القرن ويروي الندمـان　　　　ذو مأقط يحمي وراء الأضوان[243]

- ومثال المردوفة بالواو قول السليك بن السلكة: (الرجز)[244]

من مبلغ حرمي أنّي مقتول　　　　يا رب نهب قد حويت عثكولْ

ورب عان قد فككت مكبولْ　　　　ورب وادٍ قد قطعت مسـيولْ

- ومثال المردوفة بالياء:قول المهلهل: (السريع)[245]

يا أيها الجاني على قومه　　　　جناية ليس لها مطيق

4-2-3- قافية مقيدة مؤسسة ومثالها قول الأعشى: (مجزوء الكامل)[246]

قالت سمية من مدحـ　　　　ـت؟ فقلت مسروق بن وائل

5- عيوب القافية: تعتري القافية عيوب حصرها العروضيون في سبعة، هي: الإيطـاء، التضمين، الإقواء، الإصراف، الإكفاء، الإجازة، السناد .

وقد تكون هذه العيوب " صوتية أو إيقاعية أو نحوية أو دلالية، أو قد تكـون كـلّ ذلـك معا."[247]

245- لويس شيخو، شعراء النصرانية قبل الإسلام، مرجع سابق، ص 172.

246- الأعشى، ديوانه، ص 391.

247- د. مصطفى حركات، قواعد الشعر، ص 180.

248- وهبة المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان، 1979، ص 41.

249- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 162.

250- المصدر السابق، ص 163.

251- النابغة، ديوانه، ص124.

252- المصدر السابق، ص 125.

5-1- الإيطاء: جاء في معجم المصطلحات العربية هو: " أن يعيد الشاعر القافية بلفظها ومعناها قبل أن يفصل بينهما سبعة أبيات، فإن اختلف معناها فهـو عيـب كـذلك عنـد الكثير."[248]

يقول التبريزي:" وأصل الإيطاء أن يطأ الإنسان في طريقه على أثر وطء فيعيـد الـوطء على ذلك الموضع، فكذلك إعادة القافية هو من هذا، واختلفوا في كيفية تكـراره، فـذهب الخليل إلى أن كل كلمة وقعت موقع القافية وأعيد لفظها في قافية بيت آخر وكانت العوامل تقع عليهما اتفق معناهما أو اختلف فهو إيطاء، نحو ثغر تريد الفم، وثغر تريـد الحـرب، ونحو كلاب تريد القبيلة وكلاب تريد النابح، وما أشبه ذلك."[249]

ويضيف:"... وأما غير الخليل كمؤَرج والأخفش والنضر بن شميل والجرمـي وغيـرهم فإنهم يقولون إذا اختلف المعنى واتفق اللفظ فليس بإيطاء، وإن وقعت عليهمـا العوامـل فإيطاء."[250]

ومثاله قول النابغة: (البسيط)[251]

أو أضع البيت في خرساء مظلمة ... تقيد العير لا يسري بها الساري

وبعد أربعة أبيات يقول:[252]

لا يخفض الرز عن أرض ألم بها ... ولا يضلّ على مصباحه الساري

ومنه قول المهلهل: (الوافر)[253]

أهاج قذاء عيني الأذكـار ... هدوءا، فالدموع لها انحدار

وصار الليل مشتملا علينا ... كأن الليل ليس له نـهـار

وبت أراقب الجوزاء، حتى ... تقارب من أوائلها انحـدار

ويستثني العروضيون من الإيطاء ما يعذب تكراره كلفظ الجلالة واسم النبـي صـلى ا عليه وسلم واسم المحبوب، وما إلى ذلك...

ومن الدارسين المحدثين من رأى أن" حظر الإيطاء على وجه العموم أمر يتقبله الـذوق، لأن الذوق السليم يكره التكرار ما لم يدع إليه داع قوي، إلا أن الإصرار على الحظر في

253- الأب شيخو، المجاني الحديثة، ص 271.

254- عبد ا الطيب، المرشد إلى أشعار العرب وصناعتها، ج1،ص32.

255- المرجع السابق، صص32،33.

256- اللسان، مادة: ضمن.

257- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 166.

258- المصدر السابق، ص 166.

259- النابغة، ديوانه، ص 138.

كل حالة وكل مناسبة، وبغض النظر عن مقتضيات الظروف التـي تـدعوه إليـه خطـأ عظيم."[254]

ويسوق مثالا على هذا من قصيدة الأعشى الميمية التي ورد فيها الفعل (يرم) و(ترم) ولم يفصل بينهما إلا بيتان، قال:" ومع ذلك فهذا الإيطاء ليس بمكروه موقعه في السمع، بل هو مناسب للمقام، وملائم لما سبقه من تكرار" أبانا" و" يا أبتا" "عندنا"[255]

5-2- التضمين: جاء في اللسان: المضمن من الشعر ما ضمنته بيتا، وقيل لم تتم معاني قوافيه، إلا بالبيت الذي يليه."[256] واهتمامنا لن يخرج عن المعنى الثاني:

" وهو أن تتعلق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه أي افتقار القافية إلى البيت الذي بعدها في إفادة معناها. أو هو " تمام وزن البيت قبل تمام المعنى."[257]

ويقول التبريزي:" وإنما سمي بذلك لأنك ضمنت البيت معنى الأول لأن الأول لا يـتم إلا بالثاني"[258] ومنه قول النابغة:[259]

وهم وردوا الجفار على تميم	وهم أصحاب عـكاظ إنني
شهدت لهم مواطن صادقات	شهدن لهم بصدق الود مني

ومنه قول الأعشى: (الطويل)[260]

فللّه عينا من رأى من عصابة	أشد على أيدي السعاة من التي
أتتهم من البطحاء يبرق بيضها	وقـد رفـعت راياتها فاستقلت

جاء الموصول في قافية البيت الأول وجاءت صلته في أول البيت الثاني.

وقول النابغة الذبياني: (الوافر)[261]

ألكني يا عيين إليك قـولا	سأهديه إليك، إليك عني
قوافي كالسلام إذا استمرت	فليس سرد مذهبها التظني

فقد ورد الفعل في البيت الأول وجاء المفعول به في البيت الثاني.

وقد يأتي الفعل في قافية البيت الأول ويأتي الفاعل في أول البيت الثـاني، وذلـك كقـول الأعشى: (مجزوء الكامل)[262]

فتنازعا سر الحـد	يث فأنكرت فنزا بها
عضب اللسان متقن	فطـن لما يعني بها

فالفعل (نزا) هو جزء من القافية في البيت الأول ويليه الفاعل (عضب)

260- الأعشى، ديوانه، ص49.

261- النابغة، ديوانه، ص 137.

262- الأعشى، ديوانه، ص26.

263- المصدر السابق، ص 244.

وقوله: (الخفيف)[263]

ما بكاء الكبير بالأطـلال   وسؤالي فهل ترد سـؤالي

دمنة قفرة تعاورها الصيـ   ف بريحين من صبا شمالي

ومن التضمين ضرب آخر يكون البيت الأول منه قائما بنفسه يدل على جمل غير مفسرة، ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل، فيكون الثاني يقتضي الأول كاقتضاء الأول له، كقول امرئ القيس:

وتعرف فيه من أبيه شمائلا   ومن خاله ومن يزيد ومن حجر

سماحة ذا وبر ذا ووفاء ذا   ونائل ذا إذا صحا وإذا سكـر

فهذا ليس بعيب."[264]

ولابن سراج الشنتريتي رأي يدال عليه بقوله:" ولم يذكر الخليل التضمين في العيوب، ولا عده منها لأن المعنى صحيح. وكذلك الأخفش لا يراه عيبا، ولكن بعضه حـسن وبعـضه قبيح، والمتأخرون عدوه في العيوب وسموه تضمينا."[265]

ويقول سيد البحراوي:" ولأن العروضيين كانوا حريصين على أن يستقل كل بيت بمعناه، تحقيقا لنظريتهم في الشعر واتساقا مع موقفهم الكلاسيكي ذي القوانين الـصارمة، فـإنهم حرصوا على وحدة القافية ووحدة البيت دون أي تنازلات."

ويرى أن مبعث حرص العروضيين على " تعييب التضمين – بالذات- يعود إلى حرصهم على وحدة النغمة في نهاية البيت، لأن التعلق إنما يأتي نتيجة لتغير في الـنمط النحـوي للجمل، مما يستتبع تغيير النغمة من الهبوط إلى الصعود، والاستواء، فلـو كـان البيـت مستقل المعنى تقريريا، فإن نغمته الأخيرة ستكون هابطة، أما إذا ارتبط هذا البيت بالبيت الذي يليه لكونهما معا جزأين في جملة شرطية، فإن نغمة البيـت الأول سـتتحول إلـى الاستواء... وهكذا."[266]

5-3- الإقواء: هو اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة وهو أن يجيء البيت مرفوعا وآخر مجرورا.

264- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، صص 166، 167.

265- الشنتريتي، ابن السراج: المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي، تحقيق محمد رضوان الداية، بيروت، المكتب الإسلامي، 1971، ص 114.

266- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 129.

267- التنوخي، القوافي، ص134.

268- النابغة، ديوانه، ص 105.

يقول التنوخي:" والإقواء اختلاف الإعراب، مأخوذ من قوى الحبل المختلفة الفتل، مثل أن يأتي الشاعر بالضم مع الكسر أو بالكسر مع الضم. ولا يكادون يأتون إقواء بالنصب، فإذا وجد هذا فالأجود تسكينه."[267]

ومثاله قول النابغة: (الكامل)[268]

أمن آل مية رائح، أو مغتد عجلان ذا زاد وغير مزودِ

ثم يقول:

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغراب الأسود

وفي القصيدة نفسها يقول:

سقط النصيف، ولم ترد إسقاطه فـتـناولته، واتقتـنا باليدِ

بمخضب رخص، كأن بـنانه عنم، يكاد من اللطافة يعقد

فضم روي البيت الثاني (يعقد) وهو مكسور في أبيات القصيدة.

ومنه قول حسان بن ثابت: (البسيط)[269]

لا عيب في القوم من طول وقصر جسم البغال وأحلام العصافير

كأنهم قصب جـوف أسـافـله مثقب نفخت فيه الأعاصير

5-4- الإصراف: هو اختلاف حركة الروي من فتح إلى ضم إلى كسر، وهو كالإقواء إلا أنه يكون بفتح مع ضم، أو بفتح مع كسر.

يقول التبريزي:" الإصراف إقواء بالنصب، كقوله:

أطعمت جابان حتى اشتد معرضه وكـاد يـنـقد لـولا أنه طـافا

فـقـل لجـابان يتـركنا لطيـته نوم الضحى بعد نوم الليل إسراف"[270]

ومنه: (الوافر)[271]

ألم ترني رددت على ابن ليلى منيحته فعجلت الأداء

وقـلـت لشاته لما أتـتـنا رماك ا من شاه بداءِ

5-5- الإكفاء: هو" اختلاف الروي بحروف متقاربة المخارج كالنون والميم مثلا في قول الشاعر:(الرجز المشطور)

بنَي إن البر شَيء هين

المنطق اللين والطعيم"[272]

269- حسان بن ثابت، ديوانه، 178، 179.

270- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 160.

271- د. أحمد سليمان ياقوت، الأوزان الشعرية، ص 78.

272- وهبة المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص35.

يقول التنوخي:" وأصل الإكفاء القلب أو المخالفة، قال ذو الرمة: (الطويل)

ودويةٍ قفرٍ ترى وجه ركبها إذا ما علوها، مكفأ غير ساجع

الساجع: التتابع والإكفاء في الشعر اختلاف الروي. ومن العرب من جعله الفساد في آخر البيت من غير أن يحده بشيء"[273]

يقول التبريزي:" والإكفاء: اختلاف حرف الروي في قصيدة واحدة، وأكثر ما يقع ذلك في الحروف المتقاربة المخارج، مثل قوله:

قُبحت من سالفة وصدغْ

كأنها كشية ضب في صقُع"[274]

ثم يقول:" ... وقيل هو الإقواء، وأيهما كان فأصله من كفأت الإناء وغيره إذا قلبته، ويقال أكفأت الشيء إذا أملته، فالمكفأ المخالَفُ به عن جهة العادة، فكذلك لما اختلف حرف الروي أو لما اختلفت حركاته سمي العيب إكفاء."[275]

5-6- الإجازة: هي اختلاف الروي بحروف متباعدة المخارج كالباء والراء مثلا، في قول الشاعر:(الطويل)

خليلي سيرا واتركا الرحل إنني بمهلكة والعاقبات تدور

فبيناه يسري رحله قال قائل لِمن جملٌ رخْو الملاط نجيب"[276]

فالراء من زمرة الأحرف الذلقية والباء من زمرة الأحرف الشفوية، وهما متباعدا المخارج، ومنه قول العجيز السلولي: (الطويل)

ألا قد أرى إن لم تكن أم مالك بملك يدي إن الشفاء قليل

رأى من رفيقيه جفاء وبيعة إذا قام يبتاع القلاص ذميم

فقال لخِليه ارحلا الرحل إنني بمهلكة والعاقبات تدور

فبيناه يشري رحله قال قائل لمن جمل رخو الملاط نجيب"[277]

يقول عوني عبد الرؤوف عن هذه الأبيات:" ولا يفوتنا أن نبين هنا أن الشاعر القديم ثار على القافية وأتى في شعره بما لا يتفق وأحكامها، وإنما كان أقرب إلى القافية الحرة أو المرسلة."[278]

273-أبو يعلى التنوخي، القوافي، صص 139، 140.

274- أبو الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 161.

275- المصدر السابق، ص161.

276- وهبة المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 113.

277- د. حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج 1، ص 147.

278- د. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، صص 171، 172.

5-7- السناد: هو اختلاف ما يراعى قبل الـروي مـن الحـروف والحركـات، يقـول التنوخي:" وأصله الاختلاف. يقال خرج القوم متساندين، أي لم يتبعوا رئيسا واحدا. ويقال إن قريشا خرجوا يوم الفجار متساندين. وقد ذكرت العرب السناد وقال ذو الرمة: (الوافر)

وشعر قد سهرت له كريم　　　أجنّبه المساند والمحالا

وقال جرير بن عطية: (الوافر)

فلا إقواء إذ مرس القوافي　　　بأفواه الرواة ولا سنادا

وقال عدي بن زيد بن الرقاع العاملي: (الكامل)

وقصيدة قد بتّ أجمع شملها　　　حتى أقوم ميلها وسنادها

وقال أبو حزام العكلي: (المتقارب)

قوافٍ على الهاء سحجية　　　بغير السناد ولا المكفوءة"[279]

وهو عند العروضيين خمسة أنواع يتعلق اثنان منها بالحروف وثلاثة بالحركات.

5-7-1- سناد الردف: وهو اختلاف القافية بالردف كأن يـأتي البيـت الأول مردوفـا والثاني غير مردوف، ومثاله قول طرفة: (المتقارب)[280]

إذا كنت في حاجة مرسلا　　　فأرسل حكيما ولا توصه

وإن باب أمر عليك التوى　　　فشاور حكيما ولا تعصه

5-7-2- سناد التأسيس:" هو تأسيس بعض الأبيات دون البعض الآخر في القصيدة"[281] أي أن الشاعر يأتي ببيت فيه تأسيس وآخر بـدون تأسـيس وشـاهده قـول المهلهـل: (البسيط)[282]

نـعـى النعـاة كلـيبا فقلت لـهم　　　مالت بنا الأرض أو زالت رواسيها

ليت السماء على من تحتها وقعت　　　وحالت الأرض فانجابت بمن فيـها

ويقول في القصيدة نفسها:[283]

يا رب يوم يكون الناس في رهج　　　به تراني على نفسي مكاويها

مستقدما غُصصا للحرب، مقتحما　　　ناراً أهيجها حينا وأطفـيـها

5-7-3- سناد الإشباع: هو اختلاف حركات الدخيل في القصيدة الواحدة بضم وكسر، أو فتح مع أحدهما. ومثاله قول ورقاء[284] بن زهير: (الطويل)[285]

279- أبو يعلى التنوخي، القوافي، صص 154، 155.

280- طرفة، ديوانه، ص64.

281- وهبة المهندس، معجم المصطلحات العربية، ص 113.

282- الأب شيخو، المجاني الحديثة، ص273.

283- المرجع السابق، ص 274.

دعاني زهير تحت كلكل خالد فأقبلت أسعى كالعجول أُبادِر

فَشُلّت يميني يوم أضرب خالدا ويمنعه مني الحديد المظاهر

5-7-4- سناد الحذو: هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الردف كالفتحة مع الضمة، أو مع الكسرة. ومثاله قول عمرو بن كلثوم: (الوافر)[286]

علـينا كـل سـابغة دلاص تُرى فوق النطاق لها غضونا

إذا وضعت على الأبطال يوما رأيت لها جلود القوم جـونا

كأن مـتونهن مـتون غُـدرٍ تصففها الرياح إذا جريـنا

وتحملنا غداة الـروع جـرد عـرفن لنا نقـائذ واقتـلينا

أو قول أمية بن الصلت: (الوافر)[287]

تخبرك القبائل من معد إذا عـدوا سعاية أولينا

بأنا النازلون بكلّ ثغر وإنا الضاربون إذا التقينا

5-7-5- سناد التوجيه: " وهو أن يكون قبل حرف الروي المقيد فتحـة مـع ضـمة أو كسرة، فإن كانت الضمة مع الكسرة لم يكن سنادا، وإن جاءت الفتحة مع إحـداهما فهـو سناد عند الخليل، وكان سعيد بن مسعدة لا يراه سنادا لكثرته في أشعار العرب."[288]

ومثاله قول امرئ القيس: (المتقارب)[289]

فلا وأبيك ابنة العامـري لا يدعي القوم أنني أَفِـر

تميم بن مـر وأشياعـها وكندة حولي جميعا صبر

إذا ركبوا الخيل واستلأموا تحرقت الأرض واليوم قر

وعن بعض هذه العيوب يقول موسى الأحمدي:" ومراتب تلك العيوب متفاوتـة، فأشـدها عيبا الإجازة، فالإكفاء، فالإصراف، فالإقواء"[290]

284- " ورقاء بن زهير بن جذيمة بن رواحة العبسي، شاعر جاهلي من الفرسان حضر مقتل أبيه وأراد الفتك بقاتله (خالد بن جعفر بن كلاب العامري) وهو مكب عليه فضربه بالسيف ضربات، أصابت درع خالد ولم تنفذ إلى جسمه فقال الأبيات المذكورة" (انظر: أبو يعلى التنوخي، هامش ص 157.)

285- التنوخي، ص 157.

286- جمهرة أشعار العرب، ص145.

287- المصدر السابق، ص186.

288- الخطيب التبريزي، في العروض والقوافي، ص 164.

289- امرؤ القيس، ديوانه، ص 68.

290- المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص416.

291- الخطيب التبريزي، في العروض والقوافي، صص 167، 168.

292- د. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 90.

5- 8- الرمل والتحريد: وذكروا من عيوب الشعر أيضا: الرمل والتحريد.

فالرمل هو: " كل شعر مهزول ليس بمؤلف البناء، ولا يحجدون في ذلك شيئا وهو كقول عبيد بن الأبرص:(291)

أقفر من أهله ملحوب   فالقطبيات فالذّنُوب

وأما التحريد فاسم لاختلاف الضروب في الشعر وذلك يبين في العروض نحو" فَعِلُن" في ضرب المديد إذا وقع معها " فَعلُن"، والتحريد من البعير الأحرد، وهو الذي تتقبض إحدى يديه في السير، فلما جاء الشعر مخالفا وبعد عن النظائر سمي ذلك العيب فيه تحريدا."

غير أن هذه العيوب – فيما يرى سيد البحراوي- ونسانده في ذلك – في معظمها لم يفرضها العروضيون في حالة عدم توافق الواقع الشعري مع قواعدهم، وإنما هي عيوب وجدت مع الشعر، وعالجها العرب أنفسهم قبل أن تقنّن القواعد للقافية كعلم، ومعنى هذا أننا نتصور أن قضايا القافية كانت مطروحة على مستوى الوعي المعرفي أو حتى العلم لدى العرب، ولم يفعل واضعو العلم سوى تنظيم هذه القضايا ووضعها في نسق، لم تحكم فيه فكرة مسبقة كفكرة الدوائر العروضية مثلا ومن هنا جاء العلم قريبا من الواقع الشعري".(292)

ويؤكد أن " ثمة حقيقة يكاد ينعقد عليها الإجماع، وهي أن كثيرا من هذه العيوب وغيرها من مصطلحات القافية كانت خبرة عربية قائمة قبل الخليل سواء بمعناها أو بذات المصطلح الذي أخذه علماء العروض بعد ذلك، وهي حقيقة تجعلنا قادرين على الزعم بأن حجم تدخّل العروضيين في تقنين الأوزان أو البنية العروضية عامة."(293)

293- المرجع السابق، ص 89.

الفصل الخامس:

الإيقاع الصوتي والدلالة

الشعر أداته اللغة التي هي أبنية من الأصوات تشبه- من حيـ ث دلالتهـا المعنويـ ة - الأصوات الموسيقية، ذلك أن الإيقاع يلتصق بالمعنى التصاقا حيويا، لأن جرس الأصوات إن هو إلاّ صدى المعـ نى الذي تفـ رزه الكلمـ ات.[6] لأن الإيقاع في الشعر ينطـ ـ وي على دلالة من نوع ما،"فنحن لا ننعم بلذة الإيقـ اع في السمـ ع، والفم، إنّما ننعـ ـ م بـ ه كما لو أننا حققنا نجاحا باهرا في التطابق والتلاؤم الساريين مابين الأنغـ ام والمعاني. إن الإيقاع لا ينحصر في الكلام ،إنه يلائم بين الكلمة والمعنـ ى"[2]. ولا نجـ د شـ عرا لا يستعين بعدد من المؤثرات الصوتية في عرض المعنى والإيحاء به، ذلك أن " الذي يجب ألاّ يغيب عن بالنا أبدا في تقويمنا لكل عنصر من عناصر القصيدة هو ربطـ ه العناصـ ر التي تنشئ لنا وحدة واحدة. ولذلك فإن التأثيرات الصوتية ينبغي أن تدرس دائما مرتبطـ ة بالمعنى، والفكرة والتخيل والإيقـ اع".[3]

وهناك من الدارسين المحدثين من يرى أن اللغة في الشعـ ر متورطة في الإيقاع، بـ ه تنجذب نحو حركيتها ،وهوما يكسب الإيقاع وظيفتين مركزيتين:

1 - الوظيفة البنائيـ ة، وبها يتحكّم الإيقاع في نسـ ق الخطـ اب أي بناء عناصره ومكوناته"[4] ويستشهد بما ذهب إليه تينيانوف من أن "تصور الإيقـ اع كنـ سق، كإيقـ اع معزول عن دوره الوظيفي، ليس ممكناً على العمـ وم ..."[5]

2- الوظيفة الدلالية:وهي ملازمة للأولى، ومترتّبة عنها، فبناء الإيقاع لنسـ ق الخطاب بنـ اء لدلاليته ولطريقة إنتاج معنـ اه"[6].

ويستأنس بقـ ول ميشونيك في أن "الإيقاع هو المعنى"([7]).

1- عبدالقادرالرباعي، تشكيل المعنى الشعري ، مجلة فصول عدد2، 1984، ص65.

2- ميكيل دوفرين، مجلة الفكر العربي المعاصر، ترجمة نعيم علوية، عدد10، شباط1981، ص47.

3- انظر :محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف،بمصرط1، 1988،ص13.

4- محمد بنيس،الشعر العربي الحديث، ج 1، دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989 ، صص 177،178 .

5- انظر:المرجع السابق، ص178.

6- المرجع السابق، ص 179.

7- المرجع السابق، ص178.

8 – قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص54.

9 – د.محمد النويهي ،الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه،الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ، ص39.

أما ياكبسـون فيقول :"ليس الشعر هو المجال الوحيد الذي تخاف فيه رمزية الأصوات والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسـة جـداً، والأكثـر قوة"[8].

والشعـر عند النويهـي :"يتكون من كلمـات، أي من ألفـاظ لغوية لها معانٍ، ينـسجم بعضها مع بعض في إصدار إيقـاع مرتّب بنـوع من أنواع الترتيب المطـرد"[9].

ومن هنا فهو يرى: " أن الشعر لا يحقق موسيقيـته بمحض الإيقاع العام الـذي يحـدده البحر، بل يحققها أيضا (أولا) بالإيقـاع الخـاص لكل كلمة، أي كـل وحـدة لغويـة لا تفعيلة عروضية للبيت، و(ثانيا) بالجرس الخاص لكل حـرف مـن الحـروف الهجائيـة المستعملة في البيت، وتوالي هذه الحروف في كل كلمة من الكلمـات المـستعملة، ثـم الجرس المؤتاف الذي تصدره الكلمـات في اجتماعها في البيت كله، ثم في تتابعها فـي البيت في كل قصيدة .

والانسجام بين جانبي الإيقاع والجرس هو الذي يصدر ما نسميه بالنغم الشعـري، وهـو اجتماع الأصـوات اللغويـة تحت تنظيم الإيقاع في تموج يعلو ويهـبط ويلـين ويـشتد متلائما مع تموج الفكرة والانفعـال"[10].

ولم يغب هذا عن أذهان النّقاد والبلاغيين العرب الذين كشفوا عن الإيقـاع في الأصوات، وراحوا يتّبعونه على صعيد الدلالات، "وحين اتّضحت هذه الحقيقـة للـشعراء بـذلوا قصارى جهدهم في أن يوفّروا لشعرهم هذا التوازن الإيقاعي في الدلالات كما وفّروه في الأصوات"[11].

وقد كان الشاعر الجاهلي - كغيره من الشعراء - يعتمد على اختيار الكلمات والحـروف في تكوين بنائه الشعري وتشكيل صوره وموسيـقاه:"فالشعر الجاهلي بنـاء لغوي متكامل وقد كانت صرامة قيوده من الأوزان والقوافي سببا في أن يعول أصحابه على اللغة، ذلك أن الشاعر قد وجد نفسه مضطراً، لكي يقيم هذا البناء الشعري ويحقق له قيوده أن يـدقق في اختيار لغته من ناحية، وفي ترتيب عباراته من ناحية، فهو مـضطر إلـى أن يعبـر لتوفير هذه القيود الصارمة بكلمات قليلة عن معانٍ كثيرة. وقد دعاه ذلك إلى أمرين:

الأول، انتقاء كلمات بعينها، يحقق عن طريقها أصواتا وإيقاعات معينة، والثاني أن تكون "الصورة الشعرية" الموحية وسيلته الفنية إلى صياغة هذه المعـاني الواسـعة فـي هـذه التركيبة اللغوية الموجزة، ومغزى ذلك كله أن الأساس الموسيقى للقصيدة القديمـة، إنمـا

10- المرجع السابق،صص39،40.

11- د. عز الدين إسماعيل،الأسس الجمالية، مرجع سابق ، ص235.

يكمن في اللغة، والأسلوب والصورة الشعرية بحيث يستحيل على المرء أن يكشف عـن أسرار هذا الجانب الصوتي ويتذوقه من غير ملاحظة لهذا التآلف الصوتي الـذي كـان يخلقه الشاعر من خلال التأليف خلقا."[12]

1- التأثيرات الصوتية:

ولتيسير الدراسة، ارتأينا – هنا- أن نميز بين صورتين أسـاسيتين للتـأثيرات الـصوتية هما: - المحاكاة الصوتية.

- التقسيم والموسيقى الداخلية.

1-1- المحاكاة الصوتية: فالمحاكاة الصوتية "هي نوع من التوافق بين العلامة اللغوية ومعناها".[13]

وباعتبار وظيفة الشعر التأثيرية وبناء مضمونه على الدلالة الإيحائية، نجده أكثـر فنـون القول احتياجا إلى هذا التوافق.

وإن كان الصوت المحاكى لا يصور الموصوف-دائما-تصويرا دقيقًا، إذ المحاكاة ما هـي إلا وسيلة صوتية لوصف حدث أو فعل ما، ويأتي التشكيل الصوتي لينقل السمات العامة للظـاهرة ولعل هذا ما جعل ابن جني يطلق على علاقة مبنى بعض الكلمات بمعانيها إمـساس الحـروف أشباه المعاني" فقوله إمساس فقط وقوله(أشباه المعاني)، يكشف عن أن الظـاهرة لا تتـصل بمعنى مطلق وإنما يشبه المعنى بوجه من الوجوه قد يمكن إدراكه وقد يصعب."[14]

وقد بدأ ابن جني بنقل قول الخليل:" كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدا فقـالوا صر، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا صرصر."[15]

ثم يورد ابن جني أمثلة نقلها عن سيبويه، ويتبع ذلك بما توصل إليه هو، فيقـول:" فأمـا مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع ونهـج متلئـب عنـد عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذون عليها. وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره. من ذلك قولهم خضم، وقضم، فالخضم لأكل الرطب، كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما والأكل للصلب اليابس، نحو قضمت الدابة شعيرها... فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب والقـاف

12- د. إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1981، ص42.

13- انظر:محمد العبد إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، نقلا عن: ULLMAN;STEPHEN;MEANING AND STYLE .P.15

14- د. حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ص53.

15- أبو عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ج2، المكتبة العلمية، د. ت،ص157.

16- المصدر السابق، ج2، صص 157، 158.

17- انظر: د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص17.

لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث. ومـن ذلـك قـولهم النضح للماء ونحوه، والنضخ أقوى من النضح، قال سـبحانه وتعـالى:" فيهمـا عينـان نضاختان" فجعلوا الحاء لرقتها للماء الضعيف، والخاء لغلظتها لما هو أقوى منـه. ومـن ذلك القد طولا، والقط عرضا. وذلك أن الطاء أخفض للصوت وأسرع قطعا له من الدال، فجعلوا الطاء المناجزة لقطع العرض، لقربه وسرعته، والدال المماطلة لما طال من الأثر، وهو قطعه طولا..."[16]

ولبيان ما ينطوي عليه الجرس واللفظ من دلالة وإيحاء نقف عند نوعين مـن المحاكـاة الصوتية:

أولهما: المحاكاة الصوتية الأولية: وهي التي تتمثل في الكلمة المشتملة على صوت يحاكي الحدث.

ثانيهما: المحاكاة الصوتية الثانوية التي توحي فيها بنية الكلمة بالمعنى العام، دون محاكاة صوتية ظاهرة، إذ تبدو في القيمة الرمزية التي تتسم بها بعض الحركات بقيمـة رمزيـة معروفة، كالكسرة التي ترمز إلى القلة وما صغر من الأشياء.[17]

1-1-1- المحاكاة الصوتية الثانوية: ونبدأ بالنوع الثاني الذي يمثل المحاكاة الصوتية، وقد يكون بتكرار صوت أو أصوات متقاربة في كلمة أو كلمات متتالية.

ومن الأمثلة على ذلك في الشعر الجاهلي تكرير حرف الشين في قول الأعشى:(البسيط)

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني   شاوٍ مشلٌّ شَلُولٍ شَلْشل شَوِل

فالأعشى في هذا البيت نجح بأصوات الشين – التي توصف بأنها أصـوات التفـشي- أن يحاكي مشية غلامه بالأصوات، وهو يحمل له الشواء، ويتبعه في خفة ونشاط في مـشية متراقصة مترنحة" ولا شك أن الأعشى كان يؤمل نفسه بمجلس لهو وشرب هنيء، ينسيه شواغل الدنيا وهمومها، إنه يتعجل تلك النشوة ويسبق إليها الخطو، وخلفه تابعـه الـذي يمشي خفيفا لاهيا هنا وهناك."[18]

يقول النويهي في تعليقه على هذا البيت:" والأعشى يريد أيضا أن يحكي ترنح الـسكارى حين تأخذهم النشوة، يمثلها بهذه الكلمات الخمس في تتابع إيقاعها فـي الـشطر الثـاني، وعليك كلما قرأت منها كلمة أن تميل ميلة إلى الأمام أو الخلف أو اليمين أو اليسار.

ثم يريد أخيرا أن يحكي حديثهم المتلعثم الذي تختلط فيه مخارج الحروف، إذ يجعل الثمل لسانهم ثقيل الحركة كثير التعثر.

18- المرجع السابق، ص17.

19- د. محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ص68.

20- د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص18.

ولذلك يكثر الأعشى من حرف الشين خاصة، لأن السمة البارزة في حديث السكارى أنهم يحولون جميع سيناتهم وكذلك الحروف ذات المخارج المتقاربة لمخرج السين إلى شين.

ويضيف:

" هذا هو البيت الذي عاب عليه البلاغيون والنقاد شأشأته أو شلشلته وعدم فصاحته، غير ملتفتين إلى أنه يتعمد تصوير حديث السكارى المتخبط المتعثر المتلعثم المختلط. ولكنك لن تقدر هذا البيت تقديرا كاملا إلاّ إذا وضعته في موضعه بين ما يسبقه ويليه من أبيات عالية الطرب عظيمة الرشاقة والنشوة والإقبال على مباهج الحياة. [19]

وكثيرا ما كان الأعشى يرتكز على صوت الشين في الإيحاء بجو الشرب، الذي جاء اسمه مشتملا عليه بالمصادفة، من ذلك قوله في معلقته أيضا:(البسيط)

فقلت للشرب في "درنى" وقد ثملوا   شيموا وكيف يشيم الشارب الثمل[20]

وقوله:[21](الرمل)

وإذا الدن شربنا صفوة   أمروا عمرا فناجوه بدن

فترى إبريقهم مسترعفا   بشمول صفقت من ماء شن

ويحاكي عبيد بن بل الأبرص علامات تفشي الشيب بأصوات الشين فيقول:[22]

إما قتيل وإما هالك   والشيب شين لمن يشيب

ومما لصوت الشين من خصائص في نطقه بين مقدم اللسان ومؤخر اللثة، وتقارب الأسنان السفلى والعليا، والاحتكاك الناتج من محاولة خروج العمود الهوائي الضيق من بين الأسنان، مما يحس به هذا الشاعر أو ذاك، أو بين مقام و آخر فإن صوت الشين عند عنترة يشي بما يحمله في صدره من غيظ وحقد وقسوة لابني ضمضم اللّذَين يشتمانه في غيبته ويتوعدانه بالقتل دون أن يجسرا على ذلك، في حضوره، فيصور خشيته الموت قبل أن يشفي غليله:[23](الكامل)

ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر   للحرب دائرة على ابني ضمضم

الشاتمي عرضي ولم أشتمهما   والناذرين إذا لم ألقهما دمي

إن يفعلا فلقد تركت أباهما   جزرا لخامعة ونسر قشعم

وقد يتجاور صوت الشين مع صوت آخر قريب منه لغاية ما، فينشأ عن ذلك تنافر صوتي، كما ورد في قول عبيد بن الأبرص أيضا:[24](الكامل)

21- الأعشى، ديوانه، ص 318.

22- جمهرة أشعار العرب، ص.173

23- عنترة، ديوانه، ص.30

24- عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص16.

وغداة صبحن الجفار عوابسا يهدي أوائلهن شعث شُزب

فالتنافر هنا نشأ عن توالي أصوات الشين والثاء والزاي في لفظ (شزب) وهي متقاربة في مخارجها وصفاتها، وقد بدا التنافر متوافقا مع المعنى، فتداخل الأصوات المتنافرة يحاكي ذلك التداخل والتشابك والتلبد في شعر الخيول، إنه تنافر يوحي بالمعنى ويصوره.

وهذا لا يتفق مع ما يراه بعض النقاد والبلاغيين القدامى من أن أحد شروط الفصاحة عدم تنافر الحروف، إذ يرى ابن سنان الخفاجي- مثلا – أن يجتنب الناظم تكرار الحروف المتقاربة في تأليف الكلام، كما أمرنا بتجنب ذلك في اللفظة الواحدة، بل هذا في التأليف أقبح، وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع.(25)

ويقول في موضع آخر:" إن الحروف هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر. ولا شك في أن الألوان المتباينة (المتباعدة) إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة. ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة لقرب ما بينه وبين الأصفر، وبعد ما بينه وبين الأسود. وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة."(26)

ولكن ابن الأثير يرى غير ذلك ويقرر أن جمالية اللفظ لا تعود إلى مخارج الحروف في تقاربها أو تباعدها، فقد نستسيغ لفظة ما قبل أن نعلم مخارج حروفها، حتى وإن كان السمع وحده هو الحكم، إنه يقول:" فإن حاسة السمع هي الحاكمة في هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح، فحسن الألفاظ إذن ليس معلوما من تباعد المخارج، وإنما علم قبل العلم بتباعدها."(27)

ويبرهن على صوابية رأيه بإيراد بعض الألفاظ التي يراها حسنة مع تقارب حروفها كلفظي (شجي) و(جيش).

كما أن من الألفاظ ما تباعدت حروفه وجاء ثقيلا على السمع، وقد يكون اللفظ مشتملا على حروف بعينها كأن يكون مكونا من اللام والميم وهي حروف متباعدة المخارج.

25- ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، نشر محمد علي صبح وأولاده، القاهرة 1969، ص 17.

26- المصدر السابق، ص56.

27- ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ص224.

28- المصدر السابق، صص 225، 226.

فالعين من حروف الحلق واللام من وسط اللسان والميم من الشفة، وذلك كلفظ " علم" وإذا قلبنا حروفها أصبحت " ملع" فيتساءل ابن الأثير قائلا:" وما ندري كيف صار القبح حسنا؟ لأنه لم يتغير من مخارجها شيء. ولو كان مخارج الحروف معتبرا في الحسن والقبح لما تغيرت هذه اللفظة في ملع وعلم."[28]

ويرىالدكتورمحمدالنويهي أن هذا المقياس الذي وضعه النقاد القدماء للفصاحة، وهو عدم تنافر الحروف قد خانهم التوفيق فيه" لأنهم لم ينتبهوا إلى أن المعنى والعاطفة قد يقتضيان هذا التنافر ويجعلانه أمرا لازما، ثم يستدل على ذلك بقول امرئ القيس في وصف شـعر محبوبته أيضا:(الطويل)

غدائره مستشزرات إلى العلا   تضل العقاص في مثنى ومرسل

ويرى أن في قوله: " مستشزرات" تنافراً بين الحروف يجعل الكلمة ثقيلة في النطق. ولكن قليلا من التفكير يهدينا إلى أن هذا التنافر صار لازما لزوما فنيا مؤكدا، لأنه ينطبق على الصورة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة الكثيفة الثقيلة التي تتـزاحم على رأس محبوبته وترتفع إلى أعلى ويغيب باقي الشعر الكثيف تحتها من مفتـول ظـل على انتظامه وغير مفتول انطلق هنا وهناك. صورة غنية رائعة، حاشدة زاخرة مزدحمة إذا أجدنا تصورها واستمعنا إلى " مستشزرات" أدركنا كيف أنها تقتضي هذا التنافر وبدأنا نَستَحلِيه ونتلذّذُ بتعثر لساننا في النطق به. هو حقّا تنافر ولكن ما أقـوى انـسجامه مـع الصورة المرسومة."[29]

ومما عرض له النويهي أيضا قول تأبط شرا:(الطويل)

قليل ادخار الزاد إلا تعلة   فقد نشر الشرسوفُ والتصق الْمِعا

فبعد أن يشير إلى قوله "نشر الشرسوف" من تنافر وثقل، يقول "لِم لجأ تأبط شراًّ إلى هذا التنافر؟ أ لأنه بدوي متوحش عديم الفصاحة؟ بل لأنه يصف نفسه – وهو من الـشعراء الصعاليك- بالجوع وقلة الطعام حتى أصابه الهزال فبرزت رؤوس ضلوعه في صـدره شاخصة للعيان، أفكان يستطيع أن يؤدي صورته هذه أداء حيا بغير هذا التنافر؟"[30]

ومن نماذج تكرير حرف الثاء تكريرا يحاكي المعنى ما ورد في قول الأعشى في وصف محبوبته:[31](الخفيف)

وأثيثٍ جثل النبات تُروِيـ   ـه لعوب غريرة مفناق[32]

29- الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ص 44.

30- المرجع السابق، ص 46.

31- الأعشى، ديوانه، ص191.

32- الأثيث الجثل: الشعر الملتف الكثيف.

فصوت الثاء أدى دورا في الإيحاء بالمعنى ومحاكاته في البيت ليدال به الأعشى على كثافة شعر محبوبته. فصوت الثاء – غالبا – ما يقع في وصف الشعر والنبات ليدل على الوفرة والغزارة مثل: (أثيث، كثيف، كث، أشعث، جثل...).

ومنه قول امرئ القيس في وصف شعر محبوبته أيضا:(الطويل)

وفرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كقنو النخلة المتعثكل[33]

ويلْفِت النويهي انتباهنا إلى أن" الكلمة الأخيرة التي تبدو غريبة نافرة لمسامعنا والتي تثير سخرية متعلمينا لأنهم لا ينتبهون إلى صدقها التصويري ولزومها الحيوي، لا نظن قارئا يحتاج الآن إلى أن نُنَبهه إلى انسجامها بحروفها وترتيب مقاطعها مع الصورة الكثيفة المتداخلة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذا الشعر الغزير الغني بالتجعدات المتدلي على ظهرها. فلا شك أن ما في إيقاع هذه الكلمة من اضطراب وفي جرسها من ثقل يحكي كثافة الصورة المؤداة وتموجها، استمع خاصة إلى موضع الثاء الساكنة في هذه الكلمة، ثم استمع إلى التقاطها لنغم الثاءين اللتين تقدمتا في كلمة "أثيث"...[34]

ومن نماذج تكرار حرف الجيم ما وظّفه الأعشى في وصف ناقته ليدال به على شدة ناقته وسرعة عدوها في صوت له حفيف:(الوافر)[35]

إذا ما رعتها بالزجر أجت أجيج مصلم يزفي بغاما[36]

ويصف أوس بن حجر البرق مستعملا صوت الجيم، فيكرره أربع مرات، ليدال على قوة البرق وما يحمله.

فصوت الجيم صوت انفجاري مجهور، وقد جاء به مضعفا ليتوافق- هنا- مع انصداع البرق وانفجاره في شدة حركته[37]:(البسيط)

فالتج أعلاه ثم ارتج أسفله وضاق ذرعا بحمل الماء منصاح.

ومن أمثلة تكرير صوت الحاء في قول الأعشى في وصف الخمر:(الوافر)[38]

وأدكن عاتق جحل، سبحل صبحت براحه شَربا كراما[39]

33- الأثيث الجثل: الشعر الملتف الكثيف.

34- د. محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ص 45.

35- الأعشى، ديوانه، ص283.

36- أجت: عدت وكان لها حفيف في سرعتها.

37 –د. محمد العبد، إبداع الدلالة، ص19.

38- الأعشى، ديوانه، ص284.

39- الأدكن: الدن الأسون المطلي بالقطران لتسد مسامه، فلا يرشح ما فيه من خمر. عاتق: قديم. الجحل: السقاء العظيم. سبحل: ضخم. الشّرب: الشاربون.

40- عروة بن الورد، ديوانه، ص24.

فصوت الحاء صوت حلقي، وهو من الأصوات الملائمة لمحاكاة شارب الخمرة، عنـدما يشعر بطعمها اللاذع المؤثر.

والأعشى في وصفه الدن على هذا النحو فكأنما تهفو نفسه إلى ما فيه مـن خمـر، فهـو يقول: " صبحت براحة" وغالبا ما نجد هذا الصوت له هذه الدلالة التي أرادها له الـشاعر في ألفاظ كـ: (حراق، حار، وحوح، حادة، حام...)، وقد وفق الأعشى بحاءاته هذه فـي هذا البيت أن يجعل السامع يتذوق معه خمرته المعتّقة اللاذعة الحارة ويحس بها في حلقه.

وقد تمثل الحاء – أيضا برقتها وهمسها ورخاوتها وحفيفها المعاناة والألم، على نحو مـا نتبينُه في مقطوعة عروة بن الورد التي جاءت الحاء رويا لها:(الكامل)(40)

قالت تماضر، إذ رأت مالي خوى وجفا الأقارب فالفؤاد قريـح

مالي رأيتك في النـدي منـكـسا وصبا، كأنك في الندى نطيح

خاطر بنفسك كي تصيب غنيمة إن القـعود مع العيال قبـيح

الـمـال فيـه مهـابة وتجـلّة والفـقر فيه مذلّة وفضـوح

ومنه ما جاء في قصيدة عنترة التي يقول فيها:(الطويل)(41)

طربت وهاجتك الظباء السوارح غـداة غدت منها تسيح وبـارح

تغالت بي الأشواق حتى كـأنما بِزندين في جوفي من الوجد قادح

وقد كنت تخفي حب سمراء حقبة فبح لان منها بالذي أنت بائـح

أعاذل كم من يوم حرب شهدته له منظر بادي النواجـد، كـالح

ومنها في وصفه غارته على بني ضبة وتميم☹الطويل)(42)

تركنا ضرارا بين عانٍ مكبل وبين قتيل غاب عنه النوائح

وعمرا وحبانا تركنا بقفرة تعودهما فيها الضباع الكوالح

يجررن هاما فلّقتها رماحنا تزيل منهن اللحى والمسائح

وقوله في مقطوعة أخرى يعاتب زمانه ويشكو جور قومه:(43)

أعاتب دهرا لا يلين لناصـح وأخفي الجوى في القلب والدمع فاضحي

وقومي مع الأيام عون على دمي وقـد طـلـبوني بالقـنا والصفـائح

وقد أبعدوني عن حبيب أحبه فأصبحت في قـفـر عن الأنس نازح

41- عنترة، ديوانه، ص37.

42- المصدر السابق، ص39.

43- المصدر السابق، ص114.

44- المصدر السابق، صص 29، 30.

45- امرؤ القيس، ديوانه، ص.119.

وأيسر من كفي إذا مامددتها   لنيـل عطـاء مـد عـنـقي لـذابح

فيا رب لا تجعل حياتي مذمة   ولا مـوتـي بين النسـاء النـوائـح

ولكن قتيلا يدرج الطير حوله   وتشرب غـربان الفـلا من جوانحي

ومنه تكرير صوت الراء في كلمات تتتابع في بيت أو في عدة أبيات في القصيدة الواحدة، مما يوحي بنوع العاطفة المهيمنة على الشاعر، مثلما يبدو في قول عنترة في معلقته:(44)

لما رأيت القوم أقبل جمعهم   يتذامرون كررت غير مذمم

يدعون عنترة والرماح كأنها   أشطان بئر في لبان الأدهـم

ما زلت أرميهم بثغرة نحره   ولبانه حتى تسـربل بالـدم

فـازور من وقع القنا بلبانه   وشكا إلي بعبرة وتحـمـم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى   ولكان لو علم الكلام مكلمي

فصوت الراء – وهو صوت صامت مجهور لثوي احتكاكي- يتردد في هـذه الأبيـات ثماني عشرة مرة. وقد جاء في أغلبها مفخما ليدل على العاطفة العنيفة التي تسيطر علـى عنترة في تصويره شدة هول الموقف الرهيب في تتابع سريع، وفي إعجابه بنفسه فـي قدرتـه على النيل من أعدائه، ورميهم بفرسه إلى أن صار الدم بمنزلة السربال له، وقد جـاء تكـرار حرف الراء بما له من خصائص ليدلل به الشاعر على قوة تلك العاطفة الجياشة.

ومنه تكرار حرف الراء لتمثيل حركة الفرس وسرعته تمثيلا صوتيا فـي قـول امـرئ القيس:(الطويل)(45)

مكر مفر مقبل مدبر معا   كجلمود صخر حطه السيل من عل

" فالراء حرف تكراري، وقد أعطى التنوين – هنا - امتدادا يشبه رنين وقع حوافر الفرس على الأرض، زاد تضعيف الراء في (مكر مفر) من الإحساس بالسرعة والتتابع"(46)

ويشبه فرسه بالخذروف في حركته مستخدما صوت الراء أيضا لتعميق الإحساس بالتمثيل الصوتي لسرعته، فيقول:(47)

درير كخذروف الوليد أمره   تتابع كفيه بخيط موصل

46- د. حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص79.

47- امرؤ القيس، ديوانه، ص119.

48- انظر:د.ناهد أحمد السيد الشعراوي، عناصر الإبداع في شعر عنترة ، دار المعرفة الجامعية، قنال السويس، الشاطبي، مصر،1996.ص209.

49- المرجع السابق، ص209.

50- النابغة، ديوانه، ص11.

51- عنترة، ديوانه، ص26.

وفي قول عنترة:[48]

أكـر عليهم مهـري كليما　　قـلائـده سبـائب كالقـرام

ولقد كررت المهر يدمي نحره　　حتى اتقتني الخيل بابني خديم

فالراء – هنا – بما فيها من معنى التكرير وبما يحدثه هذا الصوت من طرقات سريعة متتابعـة من اللسان في أعلى الحنك، ما جاء موافقا لمعنى الكر في كلمتي (أكر) و(كررت) وذلك لما في الكر من توالي الحركة وتعاقبها بسرعة.[49]

ومن الأصوات التي تتميز بالشدة، ويكثر استعمالها في الشعر الجاهلي صوت (الكاف)، إذ أننا نتبين حدته وشدته في قرع أسماعنا في بعض المواقف، وفي كثير مما ننطق به مثـل (شك، دك، هتك، هلك، فتك، صك...)

يقول النابغة الذبياني في حديثه عن الثور الذي أنفذ قرنه في كتف أو خاصرة الكلب محدثا صوتا:(البسيط)[50]

شك الفريصة بالمدرى فأنفذها　　طعن المبيطر إذ يشفي من العضد

ويتصدى عنترة لخصمه الذي انتضى ضروب الأسلحة فيعالجه بطعنـة واحـدة برمحـه الصقيل الصلب فتخترق جسمه محدثة صوتا يقول عنه:[51]

فشككت بالرمح الصم ثيابه　　ليس الكريم على القنا بمحرم

ويهتك درع بطل آخر فيمزقها بطعنة نافذة فيقول:(الكامل)[52]

ومشك سابغة هتكت فروجها　　بالسيف عن حامي الحقيقة معلم

ويقول عن آخر:(المتقارب)[53]

52- المصدر السابق، ص26.

53- المصدر السابق، ص89.

54- الأعشى، ديوانه، ص254.

55- القلقل: الخفيف في السير. الوقل: الصاعد الجبل.

56- المقتّلة: التي ذللت بكثرة العمل وإنما خصها لأنها ماهرة تخرج الدلو ملأى فتسيل من نواحيها والصعبة تضطرب في سيرها فتهريق الدلو فلا يبقى منها إلا صبابة.الجنة: البستان وأراد بها النخل. السحق: الواحد سحوق: النخلة التي ذهبت جريدتها صعدا وطالت.

57- تمطو الرشاء: أي تمد الحبل. الثناية: الحبل الذي قد أوثق أحد طرفيه بقتبها والآخر بالدلو. المحالة: البكرة. الرائد: الذي يجيء ويذهب. القلق: الذي لا يثبت.

58- لها متاع: أي لهذه الناقة التي يستقي عليها. وقوله قتب وغرب: تبيين للمتاع. والقتب: أداة الناقة المستقى عليها. والغرب: الدلو العظيمة. انسحق: مضى وبعد سيلانه. غدون به: أراد به جماعات الأعوان.

59- الصلب: الظهر.

60- وقابل: الذي يتلقى الدلو ويأخذها فيصب ما فيها وهو يتغنى عند فعله ذلك فتطرب الناقة وتسرع. العراق: الواحدة عرقوة خشبتان تجعلان في فم الدلو يشد فيهما الحبل. قدرت: وصلت وقبلت. دفق: صب الدلو في الجدول.

يفيض سناني دماء النحور ورمحي يشك مع الدرع قلبه

ويكرر الأعشى صوت القاف في وصف راحلته الخفيفة للدلالة على صلابة هـذه الناقـة واضطرابها وهي تصعد الجبل: (المنسرح)[54]

وقد رحلت المطي منتحلا أزجي ثقالا وقلقلا وقلا[55]

ويلفت انتباهنا النويهي إلى أثر جرس روي القاف ودلالته في أبيات من قـصيدة لزهيـر يقول فيها:(البسيط)

كأن عـيني في غربي مقَـتَّلة من النواضح تسـقي جنة سحقا[56]

تمطو الرشاء فتجري في ثنايتها من المحالة ثقبا رائـدا قـلـقا[57]

لـهـا متـاع وأعـوان بـه قتب وغرب إذا ما أفرغ انسحقا[58]

وخلفها سائق يحدو إذا خشيت منه اللحاق تمد الصلب والعنقا[59]

وقـابل يتغـنى كـلما قدرت عـلى العـراق يـداه قـائما دفـقا[60]

يحيل في جدول تحبو ضفادعـه حبو الجواري ترى في مائه نطقا[61]

يخرجن من شربات ماؤها طحل على الجذوع يخفن الغم والغرقـا[62]

يقول النويهي:"... ما نلاحظه هو جرس روي القاف الذي بنيت عليه. والقاف إذا أحسنت الاستماع إليها في تواليها تنسجم انسجاما معجبا مع الماء الكثير الغزير الذي تفهق به الدلو ويدفق به الجدول وتفعم به الحياض، ويتدفق إلى أبعد جوانب البستان.

انطق بحرف القاف، وانظر كيف يخرج من مخارجه وكيف يملأ عليك فمك حين يجـري مجراه في الحنك بطريقة تذكرك بامتلاء الفم بالماء.

واستمع الآن إلى تتابع القافات في كلمات القافي: سحقا قلقا عنقا دفقا نطقا غرقا، وتأمـل كيف يحكي هذا التتابع تعاقب دفقات الماء من الدلو كلما صعدت من البئر وصـبت فـي الجدول. وتأمل كيف تأتي حركة الألف الممدودة فتمد الصوت وترجعه بـانطلاق يحكـي امتداد دفقات الماء إلى أركان البستان."[63]

61- يحيل: يصب ماء الغرب. حبو الجواري: وثب الجواري أثناء اللعب. النطق: الطرائق التي تعلو الماء شبهها بجمع النطاق لأنها درجات يعلو بعضها بعضا وإنما يكون ذلك مع كثرة الماء وهبوب الريح عليه.

62- يخرجن: أي الضفادع. طحل: أخضر يضرب إلى الغبرة. يخفن الغم والغرقا: توهم أن خروج الضفادع مخافة الغرق فغلط ويقال إنما قال ذلك ليخبر بكثرة الماء وانتهائه، فأشار إلى ذلك بذكره الغرق، وإن كانت لا تخاف ذلك، جعل الشربات ذات ضفادع إشارة إلى أن ماءها لا ينقطع.

63- د. محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، صص 133، 134.

64- عنترة، ديوانه، صص 15، 16.

وإذا كان لكل شاعر- في الغالب – صوت يميزه بين شعراء عصره- كما رأينا ذلك مع الأعشى- فإن عنترة بن شداد كان يغلب على شعره صوت العين، ويكاد يحتل قمة الأصوات عنده، وقد يكون ذلك لاشتمال اسمه واسم عبلة عليه، وكذا لفظ "عبد" الذي لازمه منذ ولادته ورأى فيه تكبيلا له إلى أن حرر نفسه- وقد ذكره في أكثر من قصيدة. أما شغفه بعبلة فقد جعله يكرر اسمها في جلّ قصائده التي تتميز بغلبة صوت العين.

فمن تكرار صوت العين في المعلقة قوله:(الكامل[64])

يا دار عبلة بالجواء تكلمي	وعمي صباحا دار عبلة واسلمي
- وتحل عبلة بالجواء وأهلنا	بالحزن فالصـّمان فالمتثلم

ثم يقول:[65]

علقتها عرضا وأقتل قومها	زعما لعمر أبيك ليس بمزعم
كيف المزار وقد تربع أهلها	بعنيزتين وأهلنا بالغيلم

وفي حديثه عن ناقته يقول:[66]

تأوي له قلص النعام كما أوت	حزق يمانية لأعجم طمطم
يتبعن قلة رأسه وكأنه	حدج على نعش لهن مخيم
صعل يعود بذي العشيرة نبضه	كالعبد ذي الفرو الطويل الأصلم

ويخاطب عبلة قائلا:[67]

أثني علي بما علمت فإنني	سمح مخالقتي إذا لم أظلم
وإذا ظلمت فإن ظلمي باسل	مر مذاقته كطعم العلقم
ولقد شربت من المدانة بعدما	ركد الهواجر بالمشوف المعلم

ويقول لها عن جندلته خصمه:[68]

سبقت يداي له بعاجل طعنة	ورشاش نافذة كلون العندم
- يخبرك من شهد الوقيعة أنني	أغشى الوغى وأعفّ عند المغنم
- نبئت عمرا غير شاكر نعمتي	والكفر مخبثة لنفس المنعم
- يدعون عنتر والرماح كأنها	أشطان بئر في لبان الأدهم

65- المصدر السابق، ص16.

66- المصدر السابق، صص 20، 21.

67- المصدر السابق، ص23.

68- المصدر السابق، ص25 وما بعدها.

69- المصدر السابق، صص 72، 73.

70- المصدر السابق، ص73.

إن يفعلا فلقد تركت أباهـما جرز السباع وكل نسر قشـعـم

وفي قصيدة أخرى يتحدث عن بلائه في الحروب:(الرجز)[69]

إني أنا عنترة الهجين فج الأتان قد علا الأنين

عندكم من ذلك اليقين عبلة قومي ترك العيون

وفي قصيدة أخرى يقول:[70](الوافر)

ألا يا دار عبلة بالطوي كرجع الوشم في كف الهدي

ويقول:[71]

ألا يا عبل قد زاد التصابي ولج اليوم قومك في عذابي

- عتبت صروف الدهر فيك حتى فني وأبيك عمري في العتاب

ولاقيت العدا، وحفظت قوما أضاعوني ولم يرعوا جناني

سلي يا عبل، عنا يوم زرنا قبائل عامر وبـني كـلاب

ويقول في قصيدة أخرى:[72](الوافر)

وأسعدني الزمان فصار سعدي يشق الحجب والسبع الطبـاقا

أنا العبد الـذي يلـقى المنايا غداة الروع لا يخشى المحاقا

ويرى بعض الدارسين أن صوت العين ورد رويا لكثير من القصائد التي تمثـل الأسـى، كالرثاء أو ما يسبب الألم والمرارة، كما نجد ذلك عند عنترة أيضا الذي يقول في إحـدى مقطوعاته:[73](الكامل)

ظعـن الذين فراقهم أتوقع وجرى ببينهم الغراب الأبقع

حرق الجناح كأن لحيي رأسه جلمان بالأخبار هش مولـع

فزجزته ألاّ يفرخ عـشه أبدا ويصبح واحدا يتفجـع

إن الذين نعيت لي بفراقهم هم أسهروا ليلي التمام فأوجعوا

ومنه قول النابغة يستعطف، ويفصح عن معاناته وخوفه من النعمان الذي يتوعده بالقتل:[74]

وعيد أبو قابوس في غير كنهه أتاني، ودوني راكس فالصواجع

فبت كأني ساورتني ضئـيلة من الرقش في أنيابها السم ناقع

يسهد من ليل التمام سليمـها لحلي النساء في يديه قـعاقـع

تنادرهاالراقون من سوء سهمها تطلقه طورا وطورا تراجـع

71- المصدر السابق، ص96.

72- المصدر السابق، ص178.

73- المصدر السابق، ص48.

74- النابغة، ديوانه، ص54.

أتاني أبيت اللعن أنك لمتـني وتلك التي تَستَك منها المسامع

مقالة إن قلت " سوف أنـاله" وذلك من تلقاء مـثلك رائـع

ومن ذلك قول قيس بن العيزارة الهذلي، عندما أسرته بنو فهم: (الطويل)(75)

غداة تناجوا ثم قاموا وأجمعوا بِقَتْلي سلكى ليس فيـها تنازع

وقالوا: عدو لا هوادة عـنده وهاجٍ لأرحام العشـيرة قاطع

فقلت لهم شاء رغيب وجامل فكلكم من ذلك المـال شابـع

ويأمر بي شعلٌ لأُقْتَل مقـتلا لعمر الإله بئس ما أنـت صانع

- وقال نساء لو قُتِلْتَ لسـاءنا سواكن ذو الشجو الذي أنا فاجع

رجال ونسوان بأكناف بيشة إلى حثُن تلك العيون الـدوامـع

وعن علاقة روي العين بالرثاء يقول النويهي:" فالقارئ المطلع على الشعر القديم يلاحـظ مثلا كثرة ورود حرف العين رويا لقصائد الرثاء الأمر الذي يلفتنا إلى ما في جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع."(76)

ومنه مرثية أوس بن حجر لـ: فضالة بن كلدة" التي جاء فيها:(المنسرح)(77)

أيتها النفس الجميلة أجملي جزعا إن الـذي تكرهين قد وقعا

إن الذي جمع السماحة والنجـد ة والحـزم والقوى جـُمِعا

المخـلفَ المتـلفَ المـرزأَ لم يمتَع بضعفٍ ولم يمت طبعا

- أودى وهل تنفع الإشاحة من شيء لمن قد يحاول البدعا

ومن ذلك تأبين متمم بن نويرة أخاه مالكا:(الطويل)(78)

لعمري وما دهري بتأبين مالك ولا جـزع مما أصاب فأوجعا

لقد كفّن المنهـال تحت ثـيابه فتى غير مبطان العشيات أروعا

إلى أن يقول:

وعشنا بخير في الحياة وقبلنا أصاب المنايا رهط كسرى وتبعا

وكنا كندماني جذيمة حقبة من الدهر حتى قيل لن يتصدعا

فلما تفارقنا كأني ومـالكا لطول اجتماع لم نبت ليلة معـا

تقول ابنة العمري مالك بـعدما أراك حديثا ناعم البال أفـرغا

فقلت لها طول الأسى إذ سألتني ولوعة حزن تترك الوجه أسفعا

75- ديوان الهذليين،ج3،مطبعة دار الكتب المصرية،بالقاهرة،ط2 ،1995، ص76.

76- د. محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته و تقويمه، ص63.

77- الأغاني، ج 11، صص 68، 69.

78- د. عبد ا الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب، ج1، صص 392، 393.

وفقد بني أم تـداعوا فلم أكـن خلافهم أن أستكيـن وأضـرعا

قعيدك ألاّ تسمعـيني ملامـة ولا تنكئ قَرح الفؤاد فيـيجعا

وقصرك إنّي قد شهدت فلم أجد بـكـفي عـنهم للمـنية مدفعا

أقول وقد لاح السنا في ربابـه وغيث يسح الماء حتى ترفعـا

سقى ا أرضا حلها قبر مالك ذهاب الغوادي المدجنات فأمرعا

وقد جاء في الأغاني أن عمر بن الخطاب رضي ا عنه استنشد متّمما قوله في أخيه فانشده حتى بلغ إلى قوله:

وكنّا كندماني جذيمة حقبة الدهر حتى قيل لن يتصـدعا

فلما تفرقا كأني ومالـكا لطول اجتماع لم نبت ليلة معا

فقال عمر: هذا وا التأبين، ولو وددت أنّي أحسن الشعر فأرثي أخي زيدا بمثل ما رثيت به أخاك. فقال متمم: لو أن أخي مات على ما مات عليه أخوك ما رثيتـه، وكـان قتـل باليمامة شهيدا وأمير الجيش خالد بن الوليد. فقال عمر: ما عزاني أحد عن أخي بمثل ما عزاني به متمم. قال وكان عمر يقول: ما هبت الصبا من نحو اليمامة إلا خيل إلي أنـي أشم ريح أخي زيد. قال: وقيل لمتمم: ما بلغ من وجدك على أخيك؟ فقال: أُصِبتُ بإحـدى عيني فما قطرت منها دمعة عشرين سنة، فلما قتل أخي استهلت فما ترقأ."[79]

ومن القصائد التي جاء صوت العين رويا لها، يؤازره في ذلك صوت النـون، أو حرفـا منونا لتمثيل صوت الألم الذي يفصح عن الإحساس بالمرارة والفقد والضياع: عينية أبـي ذؤيب الهذلي في رثاء أولاده:[80](الكامل)

أمـن المنون وريبها تتوجـع والدهر ليس بمعتب من يجرع

قالت أميمة ما لجسمك شاحبا منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع

أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا إلا أقض عليك ذاك المضجع

فأجبتها أن ما لجـسمـي أنه أودى بني من البلاد فودعوا

أودى بني وأعقبوني غصة بعد الرقاد وعبرة لا تقـلـع

سبقوا هوي واعنقوا لهواهم فتخرموا ولكل جنب مصرع

فغبرت بعدهم بعيش ناصب وإخال أنـي لاحق مستـتبع

ولقد حرصت بأن أدافع عنهم فإذا المنـية أقبلت لا تدفـع

وإذا المنية أنشبت أظفـارها ألفيت كل تميمة لا تـنفـع

79- الأغاني، ج15، ص247.

80- د. حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص 101.

فالعين بعدهم كأن حداقـها سملت بشوك فهي عور تدمع

ولقد أرى أن البكاء سفاهـة ولسوف يولع بالبكا من يفـجـع

* والنوع الثاني من المحاكاة الصوتية يكون بتكرير عدة أصوات تنتمي إلـى مجموعـة صوتية واحدة، ولكنها موزعة في القصيدة أو في عدة أبيات منها.[81]

ومن النماذج التي يمكن التمثيل بها على ذلك، تكرير أصوات الصفير في إحدى قـصائد عبيد بن الأبرص التي يقول فيها:[82](الوافر)

أرقت لضوء برق في نشاص تلألأ في مملأة غصـاص[83]

لواقح دلـج بالـماء سحـم تشج الماء من خلل الخصاص[84]

سحاب ذات أسحم مكفـهـر توخى الأرض قطرا ذا افتخاص[85]

تآلف فاسـتـوى طبقا دكاكا مـخيـلا دون مشعـبة نواص[86]

كليل مظلم الحـجرات داج بهيم أو كبحـر ذي بـواص[87]

كأن تبـسـم الأنـواء فيه إذا ما انكلّ عن لُهق هصاص[88]

ولاح بها تبسم واضـحات يزين صفائح الحور القلاص[89]

لساني بالنثـير وبالقـوافـي وبالأسجاع أمهر في الغيـاص

من الحوت الذي في لج بحـر بجيد السبح في لجج المغـاص

إذا ما باص لاح بصفحتـيه وبيض في المكر وفي المحاص

تَلاوص في المداص ملاوصات له ملصى دواجن بـأْلِـلاص

إذا قبضت عليه الكف حيـنـا تناعص تحتها أي انتـعاص

وباص ولاص من ملصى ملاص وحوت البحر أسود ذو ملاص

81- د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص23.

82- عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص 233.

83- النشاص: السحاب الأبيض. غصاص: قد غصت بالماء.

84- اللواقح: التي لقحت من الريح، أي حملت الريح المندى ثم محته.

85- ذو افتخاص: يقلب الأرض ويكشفها.

86- الطبق: العظا. الدكاك: المستوى المجتمع. المخيل: الذي يرجى منه المطر. المثعب: مخرج الماء من الحوض.

87- البواص: البعد: بائص: بعيد.

88- الأنواء: جمع نوء: وهو النجم مال للغروب ومعه المطر. انكلّ: لمع خفيفا. اللهق: شديد البياض. الهصيص: تلألؤ النار وبريقها.

89- القلاص: النوق الشابة.

ترسم هذه الأبيات – التي تتميز بغلبة صوت الصفير عليها – لوحة فنية تتمثل في لمعان البرق في تلك السحابة التي كان تَساقُطُ مائها لشدته، يتلألأ كأنه نجوم تلمع في سمائها.

والشاعر بمهارته الشعرية – هنا- يسبح في بحوره ويغوص كأنه حوت يغوص في لجة البحر، وينفلت من الكف التي تقبض عليه. وتأتي هذه الأصوات لتحاكي المنظـر العـام للوحة، وهي قصيدة طويلة تتكرر فيها أصوات الصفير (س، ز، س، ص) ستا وخمسين مرة، ويتردد فيها صوت الصاد أربعا وثلاثين مرة، ولا سيما وأنّه هو المفتاح الـصوتي للأبيات التي تبدو فيها تلك الصور المسموعة للبرق الذي يخترق السماء والرياح اللـواقح للسحاب والحوت الذي يغوص في لجج البحر. إن هذه الحركة الشديدة التي صورتها هذه الأصوات التي غلب عليها الصاد تسانده أصوات مفخمة (كالضاد والطاء والظاء)وتتكرر سبع مرات، يؤازرها صوت القاف المجهور الذي يتكرر عشر مرات يحـاكي بِطَرقَاتـه المتتالية صوت قطرات الماء المنهمر. هذه كلها تبرز القيمة التصويتية للأبيات من خلال الأصوات التي توزعت في ارتفاعها وانخفاضها، ومدة استغراقها الزمنـي لترسـم هـذه اللوحة.[90]

ويمكن للدارس أن يستبطن الدلالة من خلال الانفجار النفسي المتدفق سيله عبر اللفظ الذي يجري على لسان الشاعر لينبئ عن فاجعة صامتة، يتنفس من خلالها عبر الشعر بصورة لاواعية أو واعية حيث تنعكس ظلال الوجدان انعكاسا إيحائيا ذاهلا عن العالم الحسي.

ولعل خير ما ترسب في نفسية الشاعر وما صهرته حرارة العاطفة وبواعث الانفعال ما انطوت عليه "لامية الشنفرى" التي يصور فيها حياة الصعلوك الذي يضرب في المفاوز الموحشة متأنسا بالحيوان الضاري، معبرا عن الهموم التي تعتريه من صراعه مع بنـي البشر، وشعوره بعدم الانتماء إلى القوم الذين يعتز بهم الجاهلي ويفتخر بانتـسابه إلـيهم ويحتمي بهم. كُل ذلك جعله يشعر بالوحدة، ويدفعه الظمأ إلى دفء الأمومة والحرمان من التلفظ باسم" أمي" في صغره وافتقاده إلى الضمان العاطفي للأبوة إلى أن يرتد إلى أعماق نفسه ليفصح في جلّ أبياته عما ترسب في اللاوعي، لتهيمن أصوات المـيم أو البـاء أو كلاهما على لاميته.

كما يكشف التشكيل الصوتي لديه عن أثر الصدمة النفسية من خلال حروف القاف والكاف والطاء والراء المكررة والحروف المضعفة في الألفاظ:

أمي، مطيكم، حمت، شدت، لطيات، متعزل، عملّس، السر، جر، متعال، مشيع، زلّ، حنّت، مرزأة، يرن، يعشى، مجدعة، بهلّ، جبأ، مرب، المكاء، داريه، يتكحل.

90- د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص23 وما بعدها.

علّ، شره، ألف، العسيف، الصوان، مهال، أستفّ، متطول، لدي، مرة، أتحول.

هذا بالإضافة إلى صوت اللام المجهور الذي جاء رويا مطلقـا للدلالـة علـى المعانـاة والرفض، ومما جاء في لاميته:(الطويل)[91]

أقيموا بني أمي صدور مطيكـم فإني إلى قوم سواكم لأميـل

فقد حمت الحاجات والليل مقمـر وشدت لطيات مطايا وأرحـل

وفي الأرض منأى للكريم، عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متعـزل

لعمرك ما في الأرض ضيق على امرئ سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل

ولي دونكم أهلون سيد عمـلس وأرقط زهلول وعيطاء جيأل

هم الأهل لا مستودع السر ذائع لديهم ولا الجاني بما جر يخذل

وكـل أبي باسـل غـير أنني إذا عرضت أولى الطرائد أبسل

وإن مدت الأيدي إلى الزاد لم أكن بأعجلهم إذ أجشع القوم أعـجل

وما ذاك إلاّ بسطة عن تفضـل عليهم وكان الأفضل المتفضل

كما تعكس الألفاظ المضعفة – المذكورة- صوتيا حالة الضيق والشدة والتمرد عنده مثلما تبرزه جلّ الأبيات.

أما النمط الثالث من أنواع المحاكاة الثانوية أو التوزيعية فيكون حين تتنوع عدة أصـوات تنتمي إلى مجموعات صوتية مختلفة لتحاكي الجو العام للنص، وما يتميز به من صـفات صوتية مشتركة كالجهر والهمس والشدة والرخاوة أو غيرها مما له صفات إضافية.[92]

ويمكن لدارس الشعر الجاهلي أن يقف في المحاكاة التوزيعية على صورتين أساسيتين هما:

- محاكاة الفعل المحسوس أو ما يسمى بمحاكاة الحدث.
- محاكاة المعنى المجرد.

ففي محاكاة الحدث نتبين من الأصوات سبعة فونيمات: أربعة منها تتميز بـشدة الحـدث، وتتصف بالجهر وهي (الجيم والعين والقاف والكاف).

وثلاثة أصوات تؤدي وظيفة تفخيم الجرس المصاحب للحدث لأنها من حروف الإطبـاق وهي (الصاد والضاد والطاء)[93]

ومن النماذج التي توزعت فيها أصوات المجموعتين ما ورد في قول عنترة:(الكامل)[94]

ومدجج كره الكـماة نزالـه لا ممعن هربا ولا مستسلم

91- الشنفرى، ديوانه، تحقيق د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط1، 1991، ص58.

92- د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص26.

93- المرجع السابق، ص26.

94- جمهرة أشعار العرب،ص167.

جادت له كفي بعاجل طعـنة بمثقف صدق الكعوب مقوم

برحيبة الفرغين يهدي جرسها بالليل معتس الذئاب الصرم

فشككت بالرمح الأصم ثـيابه ليس الكريم على القنا بمحرم

فتركته جزر السباع ينشـنه يقضمن حسن بنانه والمعصم

ومشك سابغة هتكت فروجها بالسيف عن حامي الحقيقة معلم

ربـذٍ يـداه بالـقداح إذا شتا هتاك غايات التجـار مـلـوم

لـمـا رآني قد نزلت أريده أبـدى نـواجذه لغـير تبسم

فطعنته بالرمـح ثم علـوته بمهند صافي الحديدة مخـذم

إن أصوات هذه الأبيات جاءت مكررة على النحو التالي:

- أصوات العين: (عشر مرات)، والكـاف(تـسع مـرات) والجـيم (تـسع مـرات) والقاف(ثماني مرات).

- أما أصوات الإطباق:(ثماني مرات): الصاد:(خمس مرات)، الطاء:(مرتين)، والضاد: (مرة واحدة).

وقد جاءت الأصوات عبر هذه الأبيات لتنقل إلينا هول المعركة، وما فيها مـن جعجعـة للقتال وقلقلة للنزال وعواء لطلاب النجدة وطعان للأبطال.

أما الصورة الثانية: فهي التي فيها إيحاء ببعض أصوات اللغة بمعان مجـردة كأصـوات الميم والنون. ومن الأمثلة على ذلك قول الأعشى في مدح قيس بن معد يكرب الكندي:[95]

لعمرك ما طـول هذا الزمن على المرء، إلاّ عناء معن[96]

يظلّ رجيـما لريب المنون وللسقم في أهله والحـزن [97]

- تيممت قيسا وكـم دونـه من الأرض من مهمهٍ ذي شزن[98]

ومن شانئ كاسف وجهه إذا ما انـتسـبت له أنكرن[99]

ومن آجن أولجته الجنو ب دمنة أعطانه فانـدفن [100]

95- الأعشى، ديوانه، ص 303.

96- معن: متعب.

97- الرجيم: اللعين.

98- تيممت: قصدت. المهمه: الفلاة الخالية. ذو شزن: ذو صعوبة.

99- شانئ مبغض.

100- آجن: راكد. الجنوب: ريح الجنوب. الأعطان: جمع عطن: مبرك الإبل.

101- الغبن: الخرق الزائدة من الثوب والتي لا قيمة لها.

102- الرجن: من رجن الحيوان: ألف البيوت.

103- السموأل، ديوانه، مصدر سابق،ص91.

وجار أجاوره إذ شتـ و تُ غير أمين ولا مؤتمن

كريما شمائله من بني معاوية الأكرمين السنـ ن

وما إن على قلبه غمرة وما إن يعظم له من وهن

وما إن على جاره تلفة يساقطها كسقاط الغبـ ن[101]

هو الواهب المائة المصطفا ة كالنخل زينها بالرجن[102]

ومن ذلك قول السموأل يصف نوعا من القتل الذي تسيل فيه النفوس لا الدماء:[103]

تسيل على حد الظبات نفوسنا وليست على غير الظبات تسيل

ففي هذا البيت تتكرر أصوات السين والباء والظاء والمد بالألف لتمثل كلها هذا النوع من الموت الهامس الذي ينعدم فيه الصخب وما تعرفه المعارك التي يكثر فيها الضجيج عندما يشتد القتال.

*والنوع الرابع من المحاكاة الثانوية، يتمثل قي تكرير إحدى الحركات لتؤدي دورا دلاليا للغة، وتزودها بنغمات تؤكد الجرس الصوتي للحرف وتنسجم مع المعنى.

ومن ذلك تكرير الضمة ودلالتها في إبراز دور الصوت المحكي، كما ورد في قول زهير ابن أبي سلمى في وصف الناقة التي يستقي عليها:(البسيط)[104]

وخلفها سائقٌ يحدو إذا خشيت منه اللحاق تمد الُصلْب والعنقا

فالناقة تجر السانية لسقي الأرض، وخلفها سائق يدفعها، وكلما خشيت أن يلحقها ليضربها مدت عنقها وصلبها وجدت في سيرها.

ومن ذلك محاكاة الأعشى بالضمة صورة المرأة الممتلئة الجسد، بقوله:(البسيط)[105]

رعبوبة فُنُق خمصانة ردح قد أشربت مثل ماء الدر إشرابا

وبقوله:[106]

هركولة فُنقٌ درم مرافقها كأن أخمصها بالشوك منتعل

فالضمات في البيتين تزدحم على نحو يحاكي ضخامة تلك المرأة التي تـ زدحم مفاصـ لها وأوراكها باللحم. ومطّ الشفتين إلى الأمام بصورة مستديرة يوحي بتكور وركيها مع دقـ ة خصرها.

104- زهير، ديوانه، ص41.

105- الأعشى، ديوانه، ص20.

106- المصدر السابق، ص 218.

107- د. محمد النويهي، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، ص 48.

يقول النويهي معقبا على قول الأعشى(هركولة فتق درم مرافقها):" إن الأعشى حين نطق بهذا الشطر تعمد أن يغالي في تضخيمها ليحمل سـامعيه علـى مزيـد مـن الإعجـاب والسرور..."[107]

ويضيف: " على أن الذي نريد أن نتبينه الآن هو أثر الضمات المتتابعة في إصدار هـذه الغاظة. الضمة على التاء الأخيرة في الكلمة الأولى، والضمات الثلاث على الفاء والنون في الكلمة الثانية، والضمتان على الدال والميم في الكلمة الثالثة.

فإذا نطقت الآن بهذا الشطر تبين لك أن هذه الضمات الستّ ترغمك على أن تمط شـفتيك إلى الأمام وتكورهما في تكويرات متعاقبة في هيئة تحكي الصورة الضخمة المتكورة التي يريد الأعشى أن يصورها...

ولكن لا تهمل الضمة السابعة والأخيرة التي تأتي على القاف في الكلمة الأخيـرة فتلـتقط الصدى وتردده ترديدا نهائيا. وما أظننا نلفت نظر متعلمينا إلى أن هذه الصورة الضخمة متعمدة، ونرجح لهم أن الأعشى في إنشاده للبيت قد تعمد أن يضاعف من تكريـر هـذه الضمات حتى يتحول نفورهم وازدراؤهم إلى إعجاب كبير واستظراف قوي لهذا الـشطر المطرب."[108]

أما دور الكسرة فيبدو في اشعار الجاهليين من خلال الرثاء والتحسر والاستعطاف والمدح وغيرها...

كما يتبدى ذلك في معلقة امرئ القيس التي توحي مقدمتها الطللية بالحزن والأسى، ومـا يتلو ذلك من أبيات في استعادة ذكرياته، إذ ينعى على الحياة تغيرها الدائم، وباطل السعادة فيها، ويبكي ماضيه بكاء العزاء والتأسي وكأنه يستجدي ويستعطف الزمن.

وقد جاءت حركات الكسرة لتحاكي انكسار الشاعر ونواحه على زمن الألفة الـذي يبـدو كأنه مدفون بين أنقاض الطلل.

فالبيت الأول يبدأ بكسرة وينتهي بحرف الروي المكسور الذي يوحي بمأساة الشاعر الذي ألفى ذاته مغلولا – فجأة – بعاطفته يبكي سعادته المدبرة وأيامه المولّية:(الطويل)[109]

ِقفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل	بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها	لما نسجتها من جنوب وشـمأل
وقوفا بها صحبي علي مطيهم	يقولون: لا تهلك اسى وتجـمل"!
وإن شـفائي عبرة مهـراقـة	فهل عند رسمٍ دارسٍ من معول

108- المرجع السابق، ص49.

109- امرؤ القيس، ديوانه، ص110.

كدأبك من أم الحويرث قـبلها | وجـارتها أم الرباب بمـأسـل
إذا قامتا تضوع المسك منهما | نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل
كأني غداة البين يوم تحملواّ | لدى سمرات الحي ناقف حنظل
ففاضت دموع العين مني صبابة | على النحر حتى بلّ دمعي محمل

وجاء تكرير الكسرة بصورة واضحة في أشعار الخنساء، وقد رأى بعضهم أن الكسرة في شعرها هي المعادل الصوتي للحزن الذي تزدحم به بكائياتها في أخيها صخر"[110]، ومن ذلك قولها:[111](الوافر)

ألا يا عين انهمري بغـدر | وفيـضي فيضة من غير نزر
ولا تعدي عزاء بعد صخر | فقد غلب العزاء وعيل صبري
لمـرزئة كأن الجوف منها | بعيد النوم يشـعـر حر جمـر
على صخر وأي فتى كصخر | لـعـانٍ عـائـل غـلاق بوتر
وللخصـم الألـد إذا تعـدى | ليـأخـذ حـقّ مقهور بقسـر
وللأضياف إذ طرقوا هدوءا | وللكّـل المكـل وكل سـفـر

ومن الإحصاء الذي توصل إليه بعض الدارسين أن قـصائدها ومقطوعاتهـا المكـسورة الروي بلغت اثنتين وأربعين قصيدة ومقطوعة مـن مجمـوع قـصائد ديوانهـا الـست والتسعين.[112]

ومما يغلب على الشعر الجاهلي: القوافي المطلقة أو أصوات اللين الطويلة التي لا تختلف عن الحركات إلا بالفرق الكمي في أصواتها.

فألف المد ما هي إلا فتحة طويلة، وياء المد ليست إلا كسرة طويلة، وواو المد ما هي إلا ضمة طويلة أيضا.

يقول ابن جني: " اعلم أن أبعاض حروف المد واللين، وهي الألف والواو والياء، فكما أن هذه الحروف ثلاثة، وهي الفتحة والكسرة والضمة، وقد كان متقدمو النحـاة رحمهـم ا تعالى يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الـصغيرة، وقد كانوا في ذلك على طريقة مستقيمة، ألا ترى أن الألف والياء والواو اللواتي هن حروف توأم كوامل، قد تجدهن في بعض الأحوال أطول وأتم منهن في بعض، وذلك إذا وقعت بعدهن الهمزة والحرف المدعم نحو: يشاء، دابة، وهن في كلا الموضعين يسمين

110- د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص29.
111- المرجع السابق، صص 29، 30.
112- المرجع السابق، ص30.

حروفا كوامل. فإذا جاز ذلك فليست تسمية الحركات حروفا صغارا بأبعد في القياس منه. وبذلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه."[113]

ومن الشعراء الذين فتنوا بأصوات اللين وحفلت بها أشعارهم، الأعشى.

يقول الدكتور إبراهيم عبد الرحمن:" وقد اتضح لنا بمراجعة ديوان الأعشى أن عنايته قـد انصرفت إلى صوت بعينه من أصوات اللين، وهو صوت": ألف المد" أو الفتحة الطويلـة على نحو ما يسميها القدماء. ومثل هذه العناية بهذا الصوت من شانها أن تؤكـد حـرص الشاعر على تحقيق البطء الموسيقي في أشعاره، فإن هذا الصوت كما رأينا في كلام ابـن جني وغيره، من أطول الأصوات في اللغة العربية. كما اتضح لنا أن قصائد الديوان التي جاءت قوافيها المطلقة مقرونة بحروف اللين قد غاب عليها أو قـل خصـصها الأعـشى لموضوعين هما: المديح والهجاء، وقد كان المـديح أكثرهمـا اسـتئثارا بهـذه القـوافي "الممطوطة الأصوات" إن صح هذا الوصف. ومعنى ذلك أننا نستطيع أن نربط بين فتنـة الأعشى بأصوات اللين في أبياته وقوافيه، وبين معـاني أشـعاره. ومثـل هـذا الـربط ضروري. وتفسير ذلك أن صدق ما نذهب إليه، أنه كان يريد إلى توكيد هـذه المعـاني وتثبيتها."[114]

ومن ذلك ما جاء في إحدى قصائد مديحه: (المتقارب)[115]

ألم تـنه نفسك عما بها	بلى عادها بعض أطرابها
لجارتنـا إذ رأت لمتي	تقول لك الويل أنّى بـها
فإن تعهـديني، ولي لمة	فإن الحـوادث ألوى بـها
- وكـأس شربت على لذة	وأخرى تداويت منها بـها
وشاهدنا الورد والياسميـ	ن والمسمعات بقصابـها
ومزهرنا[116] معمل دائـم	فأي الثلاثة أزرى بها
أحب أثاوت وقت القطاف	ووقت عصارة أعنابها
وكعبة نجران حتم عليـ	ك حتى تناخي بأبوابها

113- ابن جني، سر صناعة الإعراب، ص65.

114- د. إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، ص 58.

115- الأعشى ديوانه، ص 34 وما بعدها.

116- المزهر: العود.

117- د. إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، ص 60.

تزور يزيد وعبد المسيح وقيسا هم خير أربابها

إذا الحبرات تلوت بهم وجروا أسافل هدابـها

لهم مشربات لها بهجة تروق العيون بتعجابها

هذه الأبيات من قصيدة للأعشى يمدح فيها قيس بن معد يكرب ويزيد بن عبد المدان، سادة نجران من بني الحارث بن كعب. ويستهلها بالغزل، ثم يصف مجلساً من مجالس الشرب والطرب ليخلص إلى المديح.

وما يلاحظه القارئ أن الأعشى يمطّ حركاته بأصوات اللين في القافية ليبطئ ويتمهل في مد أصواته لتناسب لهوه، وليستمتع بما في ذلك من في المجلـس. ثـم يخـص (أثاثـت) بالوصف ويثني على أسياد نجران. وقد حقق مدحه بحروف اللين في قوافيه المطلقة وهو ما يحمل المستمع لقصائده على تتبع وتفهم معانيه.

وينبه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن إلى علاقة موسيقى قصائد الأعشى بما تتـضمنه مـن معانٍ من خلال المقابلة بين قصيدتين له، فلاحظ أن القصيدة الأولى تتميز بـالبطء فـي موسيقاها، في حين تتميز الثانية بتقصير أصواتها ليخلق منها الشاعر موسـيقى سـريعة ليلائم فيها بين هذه الموسيقى ومعاني القصيدة:(البسيط)[117]

ودع هريرة إن الركب مرتـحـل وهل تطـيـق وداعـا أيهـا الرجل؟

غراء فرعاء، مصقول عوارضها تمشي الهوينا كما يمشي الوجي الوحل

كـأن مشيـتها مـن بيت جارتها مر السحابة، لا ريـث ولا عـجـل

تسمع للحلي وسواسا إذا انصرفت كما اسـتعان بـريح عشـرق زجل

ليست كمن يكره الجيران طلعتها ولا تراها لسـر الجـار تختـتـل

يكاد يصرعها لـولا تشـددها إذا تـقـوم إلى جـاراتها الكـسـل

إلى غير ذلك من الأبيات...

وأما القصيدة الثانية فهي:[118](البسيط)

نام الخلي وبت الليل مرتـفـقا أرعى النجوم عميدا مثبتا أرقـا

أسهو لهمي ودائي فهي تسهرني باتت بقلبي، وأمسى عندها غلقا

يا ليتها وجدت بي ما وجدت بها وكان حب ووجد دام، فاتفـقا

لا شيء ينفعني من دون رؤيتها هل يشتفي وامق ما لم يصب رهقا

---

118 –الأعشى، ديوانه، ص 188 وما بعدها.

119- د. إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، ص61.

120- المرجع السابق، ص62.

صادت فؤادي بعيني مغزل خذلت ترعى أغن غضيضا طرفه خرقا

كـأنهـا درة زهـراء أخرجها غواص دارين يخشى دونها الغرقا

إلى أن يقول:

من نالها نال خلدا لا انقطاع له وما تمنى أضحى ناعما أنـقـا

ويعلق الدكتور إبراهيم عبد الرحمن على القصيدة الأولى بقوله:[119]

" وقد حرص الشاعر على الملاءمة بين موسيقى القصيدة ومعانيها- أو قل حرص علـى الملاءمة بين هذا الصخب والضجيج والبحث الدائب عن المتعة أو الجري وراءها، تلـك التي كان لا يريد أن يفوته شيء منها، وبين موسيقى قصيدته، فعلى الرغم من أن الأعشى أخذ ينثر فيها أصوات المد نثرا، فإنه قد اسـتطاع تقـصير هـذه الأصـوات الطويلـة، والملاءمة بينها وبين الجو النفسي الذي أخذ يذيعه في القصيدة جميعا، جو اللهفة والمتعة. وإذا رحنا نبحث عن الوسائل التي استغلها لتقصير هذه الأصوات ألفيناهـا تتركـز فـي حرص الشاعر على ألاّ يمدّ روي قوافيه كما اعتاد أن يفعل في قصائده الأخرى".[120]

ويقول عن القصيدة الثانية:

" ... هذا البطء الموسيقي الذي فرضه الشاعر على أبيات القصيدة جميعـا، وهـو يبـدو طبيعيا لأنه يتلاءم وحالته النفسية، فقد قضى ليلته ساهرا مؤرقـا " يرعـى النجـوم" لأن صاحبته تلك التي عز وصالها عليه. قد " غلقت" قلبه وقد عجز عن افتكاكه منها، إلى آخر هذه المعاني التي راح يرددها في هذه الأبيات أو غيرها من أبيات القصيدة الأخرى. وقد تحقق للشاعر هذا البطء الموسيقي بفضل أصوات اللين التي نثرها فـي القـصيدة نثـرا وحرص في الوقت نفسه على أن يحققها لروي قوافيه المطلقة على عكس ما فعـل فـي أبيات المقطوعة الأولى."[121]

ومن شواهد الهجاء قوله في هجاء الحارث بن وعلة، حين أغار على إبل عمرو بن تمـيم جبران بكر: [122](الوافر)

ألا من مبلغ عنّي حريـثاً مغـلـغلة أحان أم ازدرانا

فإنا قد أقمنا إذ فـشلـتم وإنـّا بالـرداع لمن أتانـا

من النّعم التي كحراج إيل تحش الأرض شيما أو هجانا

وكـلّ طوالة شنج نساهـا تـبـد بدا المعارق والعنانا

121- المرجع السابق، ص62.

122- الأعشى، ديوانه، ص 313 وما بعدها..

123- طرفة، ديوانه، ص82.

وأجرد من فحول الخيل طرف كأن على شواكله دهـانـا

ويحمي الحي أرعن ذو دروع من السلاف تحسبه أوانـا

فلا وأبيك لا نعطـيك منها طـوال حيـاتنا إلا سنـانا

وإلا كُلّ أسمر، وهو صدق كأن الليط أنبت خـيـزرانا

ومن المديح بقافية مطلقة مفتوحة، ما جاء في قصيدة زهير بن أبي سلمى التي يمدح فيها هرما وأباه وإخوته: (البسيط)

قد جعل المبتغون الخير في هرم والسـائـلون إلى أبوابه طـرقا

إن تلق يوما على علاته هـرما تلـق السماحة منه والندى خلقا

وليس مانع ذي قربى وذي رحم يومـا ولا معدما من خابط ورقا

ليث بعثر يصطاد الـرجال إذا مـا كذب الليث عن أقرانه صدقا

يطعنهم ما ارتموا حتى إذا اطّعنوا ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا

هـذا وليس كـمن يحيا بخطته وسـط النـدي إذا ما ناطق نطقا

لو نال حي من الدنيا بمنزلة وسـط السماء لنالت كفة الأفـقا

ومن الهجاء أيضا ما جاء في مقطوعة لطرفة يهجو فيها صهره عبد عمرو، زوج أختـه بعدما شكت إليه أخته شيئا منه:(الطويل)[123]

يا عجبا من عبد عمرو وبغيه لقد رام ظلمي عبد عمرو فأنعما[124]

ولا خير فيه غير أن له غنى وأن له كشحا، إذا قام أهضمـا[125]

يظل نساء الحي يعكفن حوله يقلن: عسيب من سرارة ملهما[126]

له شربتان بالنـهار وأربـع من الليل حتى آض سخْداً مورما

ويشرب حتى يغمر المحض قلبه وإن أُعطه أترك لقلبي مجـثـما

إلى غير ذلك من نماذج الشعر الجاهلي التي لا يتسع المقام لذكرها.

وما نستنتجه هو أن حروف المد قد تستخدم في تجربتين متناقضتين، كتجربتـي الفـرح والحزن، أو في موضوعين مختلفين كالهجاء والمدح أو في غيرهما من الموضوعات.

124- أنعم: بالغ في ظلمه.

125- الكشح: مابين الخاصرة إلى الضلع. أهضم: لطيف: يسخر بعبد عمرو فيجعل له كشحا لطيفا كالنساء مع أنه كان سمينا بادنا.

126- عسيب: جريدة نخل مستقيمة. السرارة من الشيء: أوسطه وأفضله. ملهم: موضع كثير النخل.

127- مبادئ النقد،مرجع سابق، ص192.

128- د. حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص 109.

129- الزوزني، شرح المعلقات السبع، مصدر سابق، ص201 وما بعدها.

وهذا ما يراه ريتشاردز في إشارته إلى تأثير اللفظ من حيث" أنّـه لا توجـد مقـاطع أو حروف متحركة تتصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح... إذ تختلف الطريقة التي يؤثر بهـا الصوت في نفوسنا تبعا للانفعال الذي يكون موجودا فعلا في ذلك الوقت، بل إنها تختلف أيضا تبعا للمدلول وتوقع حدوث الصوت نتيجة للعادة وروتين الإحساس ليس إلا جـزءا من حالة التوقع العامة.[127]

ومن الشعراء الذين زاوجوا في التشكيل الصوتي بين المقاطع المفتوحة الممدودة والمقاطع المغلقة، بما يلائم انتظام التجربة أو الرؤية في الشعر الجاهلي، عمرو بـن كلثـوم، فـي معلقته، إذ جاءت المقاطع المغلقة لتمثل عنده الحزم والحسم، في حين جـاءت المقـاطع المفتوحة لتمثيل صفات السعة والقوة والبطش التي وصف بها عمرو بن كلثوم قومـه[128] ومن ذلك قوله:(الوافر)[129]

أبا هند فلا تعجل عليـنا	وأنظـرنا نخبرك اليقيـنا
بأنا نورد الرايات بيضا	ونصدرهن حمرا قد روينا
وأيام لنا غـر طـوال	عصينا الملك فيها أن نـدينا
وسيد معشر قد توجوه	بتاج الملك يحمي المحجرينا
تركنا الخيل عاكفة عليه	مقـلـدة أعنـّتها صفونـا
وقد هرت كلاب الحي منا	وشذّ بنا قـتادة من يـليـنا
متى ننقل إلى قوم رحانا	يكونوا في اللقاء لها طحيـنا
يكون ثقالها شرقي نجـد	ولهوتها قضاعة أجمعـيـنا
وإن الضغن بعد الضغن يبدو	علـيك ويخرج الـداء الدفينا

"ففي هذه الأبيات نجد المقاطع المغلقة والمفتوحة تكاد تكون متعادلة، وكأن الحزم والحسم متوازيان مع القوة والبطش عند الشاعر، ولكن المقاطع المفتوحة هي الغالبة حيث تنتهـي بها الأبيات، فالقافية مطلقة تنتهي بالألف الناشئة من إشباع فتحة الروي وهو النون."[130]

وما من شك في " أن الوقف على آخر المقاطع المغلقة أقرب إلى النبر، وإذا كنا لم نصل إلى وضع توصيف معياري للنبر في الشعر، فإن الوقف على المقاطع المغلقة أو المفتوحة يمثل السمة المميزة للإيقاع الداخلي للشعر بحيث تكون المقاطع القصيرة والمقطع الطويل التالي لها وحدة صوتية كبيرة تجتمع مع وحدة أخرى أو أكثر لتكون وحدة صوتية كما في البيت التالي:

130- د. حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص110.

131- المرجع السابق، صص 113، 114.

وأيام لنا غر طوال عصينا الملك فيها أن ندينا

تكون وحداتها الصوتية ما يلي:

وأي – يا-من – لنا – غر – رن- طوا – لن –عصي – نل – مل- كفي – ها – أن – ندى – نا .

وتتضمن الأبيات وحدات صوتية تمثل مع الإطار العام لتلك الثورة الحماسية التي تعبر عنها المعلقة، وتعمق صوتيا من الإحساس بالمواجهة التي يتضمنها الموقف الشعري."(131)

2- دلالة الكلمة: الكلمة وسيلة الشاعر في إبداع الدلالة باعتبارها مثيرا أساسيا للمعنى.

وإذا كانت طبيعة اللغة الإخبارية بوظيفتها تقوم على أساس الإفصاح عن المدلول، فإن لغة الشعر تتميز بطبيعتها الشعرية بقيامها على تحقيق التأثير والفعالية بالسعي إلى إبداع الدلالة والخروج على الاستخدام العرفي التقليدي دلاليا وسياقيا أو رمزيا.

وقد تعددت دلالات الكلمة في الشعر الجاهلي باستخدامها في سياقات مختلفة نقتصر منها على ما يلي:

- الصيغ ودلالاتها.
- الدلالة الرمزية.

2-1- الصيغ ودلالاتها: فمن الصيغ ما جاء على وزن" فعلل" أو ما شابهها ليحاكي الحركة النفسية المسيطرة على الشاعر. وأكثر هذه الأفعال ما يأتي في صيغة مضعف الرباعي ليمثل حكاية للمعنى ومن ذلك:

زلزل، قلقل، عسعس، جلجل، وسوس، بلبل، وغيرها، ومنه قول الأعشى في لاميته يصف خشخشة حلي محبوبته:(البسيط)(132)

تسمع للحلي وسواسا إذا انصرفت كما استعان بريح عشرق زجل

يقول الدكتور النويهي:" الأعشى يريد أن يصور بأصواته الشعرية شبيها لصلصلة الحلي الرقيقة حين تصل إلى الأذن."(133)

ويضيف قائلا:" تعال الآن إلى بيت الأعشى الفائق واستمع إلى همس السين في " تسمع " وحفيف الحاء في " الحلي" مع ذلاقة هذه اللامات الثلاث تختمها الياء الرقيقة وهمس السين في " وسواسا". وصفير الصاد ونفخة الفاء في " انصرفت " وهمس السين في " استعان"

132- الأعشى، ديوانه، ص217.

133- د. محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ص 830.

134- المرجع السابق، ص 831.

وهمس " الشين" وتفشيها في " عشرق" وأزيز الزاي في " زجل"، ثم أنصت إلى النسمة الطويلة المتذبذبة في قوله " بريح"

فقد كان الشاعر بارعا في استخدامه هذه الكلمات في الموضع الذي اختاره بالضبط حتى تصدر نفخة متموجة تحمل إلى الأذن كل هذا الهمس والصفير والأزيز و الوسوسة والخشخشة وتلتقط بحائها جرس الحاء التي سبقت في " الحلي " فترردده ترديدا عظيم الحلاوة ثم نختم هذا كله برنين النون في تنوينها."[134]

ومنه الفعل " نهنه" في قول عنترة عن فرسه:(الكامل)[135]

وكأن مشيته إذا نهنهته بالنكل مشية شارب مستعجل

فهو يتفق مع الصوت الذي يصدره الإنسان لكفّ فرسه عن السير أو زجره. وتكرير النون والهاء يتلاءم مع تكرار الزجر. بتقطيع هذا الصوت (نهـ)(نـه) ومثاله الفعل "حمحم" الذي يحاكي بتكرار الحاء والميم صوت الحمحمة التي يصدرها الفرس.

يقول عنترة أيضا في وصف فرسه الذي كان يتمايل لما اشتد عليه وقع نبال الأعداء:[136]

فازور من وقع القنا بلبانه وشكا إلي بعبرة وتحمحم

أما ما جاء محاكيا الحركة النفسية المسيطرة على الشاعر لما أصابه من هموم وانكسار، ففي قول أبي ذؤيب في استخدامه الفعل " أتضعضع ":(الكامل)

وتجلّدي للشامتين أريهم إني لريب الدهر لا أتضعضع

ومن ذلك قول الأعشى:(المتقارب)[137]

فإن الحوادث ضعضعنني وإن الذي تعلمين استعيرا

إن لصيغة " ضعضع" قدرة على تصوير ما توحي إليه في ثقلها على نفسية الشاعر وجسده، وبيان ضعفه وعجزه أمام الخطوب.

ونظير هذا ما توحي به صفة " عصبصب " صوتيا في تصوير شدة القتال الذي تشيب له الرؤوس في قول عبيد بن الأبرص يصف يوما للقتال بين بني عامر وأسد:(الكامل)[138]

ولقد تطاول بالنسار لعامر يوم تشيب له الرؤوس عصبصب

ومنه الفعل " تقضقض " الذي يجمع من الأصوات المفخمة لمحاكاة تكسير الضلوع في شدة، في قول النابغة الذبياني:(الطويل)[139]

135- عنترة، ديوانه، ص 62.

136- المصدر السابق، ص30.

137- الأعشى، ديوانه، ص 93.

138- انظر: د.محمد العبد إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مصدر سابق، ص82.

139- المرجع السابق، ص83.

وإن يهلك النعمان تُـعر مطـية ويلقى إلى جنب الفناء قطوعها

وتنحط حصان أخر الليل نحطة تقضقض منها أو تكاد ضلوعها

ومنه صفة " مسحسحة " في قول أبي ذؤيب الهذلي: (الطويل)[140]

مسحسحة تنفي الحصى عن طريقها يطير أحشاء الرعيب انثرارها

فكلمة " مسحسحة" لا تكتفي هنا بوصف سيلان الدم بصورة مرئية، ولكنها تـضيف إلـى ذلك محاكاة صوته المسموع.

ومنه قول عبيد بن الأبرص:(الطويل)[141]

وقد أترك القرن الكمي بصدره مشلشلة فوق النطاق تـفـوح

فالمشلشلة هنا هي الطعنة التي تجعل الدم يسيل محدثا صوتا يحاكي صوت الشين المكرر.

ومنه ما جاء في قول الشماخ بن ضرار في وصف الديار:(الطويل)

عفت غير آثار الأراجيل[142] تعتري تقعقع في الآباط منها وفاضها

فالفعل " تقعقع" يحاكي صوت الوفاض أي الجعبة التي توضع فيها النبال، يقول أبو هلال العسكري: " أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصـوف، حتـى كأنـه يـصور الموصوف لك، فتراه نصب عينيك، وذلك مثل قول الشماخ في نباله... (البيـت) فهـذا البيت يصور لك هرولة الرجالة ووفاضها في آباطها تتقعقع"[143]

2-2- الدلالة الرمزية للكلمات: نجد في الشعر الجاهلي ألفاظا انزاحـت عـن معانيهـا المعجمية إلى دلالات رمزية تميزت بها وكثر دورانها في قصائد كثير من الشعراء، ومن ذلك لفظة" حوض" في قول زهير:(الطويل)[144]

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لا يظلم الناس يظلم

فزهير هنا لا يعني الدلالة المعجمية للحوض الذي تشرب منه الماشية والإبل. ولكنه يريد الدلالة الرمزية للكلمة، وهي كل ما يملكه الإنسان وما يجب أن يدافع عنه.

ومثل ذلك لفظة " حبل " التي يرمز بها " زهير" إلى العهد والميثاق في قوله:(البسيط)[145]

هلاّ سألت بني الصيداء كلهم بأي حبل جوار كنت أمتسك

140- د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص84.

141- عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص84.

142- الأراجيل: جمع: أرجال التي هي جمع راجل: ضد راكب.

143- انظر: محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص 83.

144- زهير، ديوانه، ص 88.

145- المصدر السابق، ص51.

ومنه " يطوي الكشح " فيرمز به لإضمار ما في الصدر وقد جاء في قول زهير أيضا في حديثه عن حصين بن ضمضم:(الطويل)

وكان طوى كشحا على مستكنة   فلا هو أبداها ولم يتقدم[146]

ومن ذلك أيضا عطر منشم التي يرمز بها للتطير بعطر هذه المرأة (منشم) وقد كنّى بها زهير على إفناء القوم بعضهم بعضا في قوله:

تداركتما عبسا وذبيانا بعدما   تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم[147]

ومن الألوان التي رمز بها زهير إلى العفة والشرف، اللون الأبيض في قوله مادحا:

أغر أبيض فياض يفكك عن   أيدي العناة وعن أعناقها الربقا[148]

كما رمزوا بالأبيض أيضا للسيف، يقول عنترة:(المتقارب)[149]

تتابع لا يبتغي غيره   بأبيض كالقبس الملتهب

ومما رمز به العرب إلى التشاؤم: (شحيج الغراب) وهو ما ذكره الأعشى حـين خـشي صرم حبيبته:[150](مجزوءالكامل)

إني أخاف الصرم منـ   ها أو شحيج غرابها

ومن الألفاظ التي يرمز بها العرب إلى القوة والنصرة لفظة " ريح" وقد ذكرهـا القـرآن الكريم في الآية" ولا تنازعوا فتفشلوا وتذهب ريحكم"

أما عبيد بن الأبرص فيقول:(البسيط)[151]

لو هم حماتك بالمحمي حموك ولم   تترك ليوم أقام الناس في كـبـد

كما حميناك يوم النعف من شطب   والفضل للقوم من ريح ومن عدد

ومما رمز به إلى السوء والفاحشة لفظ " ذباب" الذي ذكره أوس بن حجر في قوله:[152]

وليس بطارق الجارات مني   ذباب لا ينم ولا ينام

ومما رمز به النابغة – أو كنّى به – عن الغنى " رقاق النعال" ، كما رمز بـ ـ " طيـب الحجزات" للسمو والشرف، وقد جمعا في بيت واحد:(الطويل)[153]

146- المصدر السابق، ص 83.

147- المصدر السابق، ص79.

148- المصدر السابق، ص42.

149- عنترة، ديوانه، ص 32.

150- الأعشى، ديوانه، ص27.

151- عبيد، ديوانه، ص56.

152- أوس بن حجر، ديوانه، ص115.

153- النابغة، ديوانه، ص 32.

154- امرؤ القيس، ديوانه، ص 128.

رقاق النعال طيب حجزاتهم يحيون بالريحان يوم السباسب

3- طول الكلمة والدلالة: قد يعمد الشاعر الجاهلي إلى إطالة ألفاظ بإضافة وحدات صوتية إليها، فتصير اللفظة مؤلفة من عدة مقاطع، ليستغلها هذا الشاعر أو ذاك استغلالا فنيا يتناسب وإيقاعه، ويصل بالكلمة إلى درجات الإيحاء والدلالة التي يسعى إليها وإن اتصفت بالغرابة والثقل الصوتي.

ومن ذلك ما وصفت به الفرس أو الناقة بلفظة " العجازة" التي يدل جذرها: (ع ج ز) على ضخامة العجز.

يقول امرؤ القيس في وصف فرسه:(الطويل)[154]

وقد أغتدي والطير في وكناتها لغيث من الوسمي رائده خال

تحاماه أطراف الرماح تحاميا وجاد عليه كل أسحم هطال

بعجازة قد أَتْرز الحري لحمها كميت كأنها هراوة منوال

ومنه أيضا لفظة " السرحوب" وهي الفرس الطويلة، وجذرها: (سرح) أو (سحب) وقد جاءت في قول سلامة بن جندل:(البسيط)

كنا إذا ما أتانا صارخ فزع كان الصراخ له قرع الظنابيب

وشد كور على وجناء ناجية وشد لبد على جرداء سرحوب

ومن ذلك لفظ " جلمود " الذي وصف به امرؤ القيس فرسه في غلظته وشدته وصلابته:

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

وهناك من رجح أن كلمة " جلمود" قد نشأت عن أصل ثلاثي قد يكون (ج م د) من الجمود أو (ج ل د) من الجلد.

كما ورد لفظ " الرعبوب " – الذي يدل جذره على شدة الرعب - في قول عبيد بن الأبرص يصف ناقته:[155]

إذا حركتها الساق قلت نعامة وإن زجرت يوما فليس برعبوب

ومنه لفظة " العنتريس " صفة للناقة الغليظة، وقد وردت في قول عبيد بن الأبرص: أيضا:[156](الخفيف)

عنتريس كأنها ذو وشوم أحرجته بالجو إحدى الليالي

155- د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 58.

156- المرجع السابق، ص 58.

157- المرجع السابق، ص59.

158- المرجع السابق، صص 58، 59.

159- المرجع السابق، ص57.

ومنه أيضا " العركوك" وهي صفة للجمل القوي الغليظ، وقد وردت في قول الأعشى لابن أخيه "خثيم" يحرضه على القتال:

وقافلات ذهبت أجوازا

يلقى على متونها البزازا

ترى لنا عركوكا جمازا [157]

ومنه لفظ " الجحفل " للدلالة على الوفرة بالرجوع إلى الجذر: (حفـل)، أو الإسـراع إذا كان جذرها (جفل). يقول عبيد بن الأبرص:(البسيط)[158]

لو هم حماتك بالمحمي حموك ولم تترك ليوم أقام الناس في كـبد

أو لأتـوك بـجمـع لا كفاء له قوم هم القوم في الأنائ وفي البعد

بجـحـفـل كبهيم الليل منتجع أرض العدو لهام وافـر الـعـدد

ومن ذلك لفظة " القدموس" التي وظفها عبيد بن الأبرص ليدل بها على القدم في قوله:[159]

ولنا دار ورثنا عزها الـ أقدم القدموس عن عم وخال

ومن ذلك لفظ" شماريخ" أي الفروع الطوال وجذرها (شمخ) (شموخا) وقد جاءت في قول امرئ القيس:(الطويل)

فلما تنازعنا الحديث وأسمحت هصرت بِغُصنٍ ذي شماريخ ميال

4- الموسيقى الداخلية والتقسيم: رأينا أن الموسيقى الداخلية تـرتبط بالـصوت ارتباطـا جوهريا بتصوير المعنى ومحاكاته من خلال كلمات ذات بنية صوتية معينـة أو بتكـرار صوت أو أكثر في بيت أو أبيات.

وقد يكون هذا التكرار على مستوى اللفظة مما سنتبينه، أو على مستوى العبـارة ضـمن التقسيم الذي يعد وسيلة إيقاعية ترتبط بالمعنى أيضا لإيضاحه أو تأكيده، أو مما يـستثير الانتباه عن طريق الوسائل البلاغية التي تتحقق على مستوى الكلمتين أو الجـزأين مـن الشطر أو شطري البيت معا.

والتكرار يرد دائما وفق ما يقتضيه السياق. يقول ابن رشيق:" ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب كما جـاء فـي قـول امرئ القيس:(الطويل)

ديار لسلمى عافيات بذي الحال ألح عليها كلّ أسـحـم هطّـال

وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا بوادي الخزامى أو على رأس عال

وتحسب سلمى لا تزال ترى طلا من الوحش أو بيضا بميناء محلال

ليالي سلمى إذ تريك منـضـدا وجيدا كجيد الرئم ليس بمـعـطال"[160]

وتظل لغة التكرار في الشعر من البواعث النفسية التي يهيئها الشاعر بنغمة تأخذ الـسامع بموسيقاها " ولا عجب فالعاشق يحلو له ذكر اسم محبوبته وتطرب نفسه لذكره، هو يـود سماعه من لسانه أو من غيره يقول ابن الفارض شاعر الصوفية المشهور:(الطويل)

أدر ذكر من أهوى ولو بسلام فإن أحاديث الحبيب مدامي

ليشهد سمعي من أحب وإن نأى بطيف ملام لا بطيف منام"[161]

وتهيج شجون (المجنون) عندما يسمع صائحا يصيح باسم (ليلـى) فيـذكره بليلـى العامرية فيقول:(الطويل)

دعا باسم ليلى غيرهـا فكـأنما أطار بليلى طائرا كان في صدري

دعا باسم ليلى لا هدى ا سعيه وليلى بأرض الشام في البلد القفر[162]

ولطرفة حبيبة تدعى "سلمى" تصيده بالمنى، ثم تنأى عنه، وتقف المسافة حـائلا بينهمـا، فيلح عليه الوجد والشوق ويكاد يطير لبه، فيردد اسمها في أبيات متعاقبة وغير متعاقبة[163]

ديار لسلمى إذ تصيدك بالمـنى وإذ حبل سلمى منك دان تواصله

سما لك من سلمى خيال ودونها سواد كثيبٍ، عرضه فأمـايـله

وأنى اهتدتْ سلمى وسائلَ بيننا بـشاشة حب بـاشر القلب داخله

وكم دون سلمى من عدو وبلدة يحـار بهـا الهادي الخفيف ذلاذله

وما خلتُ سلمى قبلها ذات رجلة إذا قسوري الليل جيبتْ سـرابله

وقد ذهـبت سلمى بعقـلك كله فهـل غير صيد أحـرزته حبائله

فوجدي بسلمى مثل وجدِ مرقش بأسماء، إذ لا تستفـيق عواذله

قضى نحبه، وجداً عليها مرقّش وعِلِقْتُ من سلمى خبالا ُأماطـله

ويستعيد النابغة الذبياني ذكرى حبيبته " نُعم" وأيام لهوه، فيتحسر على ما آل إليـه أمـر ديارها ويخاطب مرافقيه مكررا اسم نُعم في أبيات متفرقة منها:(البسيط)[164]

عوجوا فحيوا لنُعمٍ دمنة الدار ماذا تحيون من نـؤي وأحجار؟

160- ابن رشيق، العمدة، ص 73.

161- د. مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص 240.

162- الأغاني، ج 2، ص21.

163- طرفة، ديوانه، ص 76وما بعدها.

164- النابغة الذبياني، ديوانه، ص18 وما بعدها.

165- ابن رشيق، العمدة، ج2، ص76.

166- د ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص240.

أقوى وأقفر من نُعم وغـيره هوج الرياح بها بي الترب موار

وقفت فيها سراة اليوم أسألها عن آل نعم أمونا عبر أسـفـار

فاستعجمت دار نعم ما تكلمنا والـدار لو كلـمتنا، دار أخـبار

وقد أراني ونعما لاهيين بها والدهر والعيش يهـمم بإمـرار

أيام تخبرني نعم وأخـبرها ما أكتم الناس من حاجي وأسراري

لولا حبائل من نعم علقت بها لأقصر القلب عنها أي إقصـار

بل وجه نعم بدا، والليل معتكر فلاح من بين أثواب وأسـتـار

وقد يفيد التكرار الرثاء، يقول ابن رشيق:" وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكـان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع."[165]

ومنه ما ورد في قول متمم بن نويرة في رثاء أخيه مالك:(الطويل) [166].

وقالـوا أتـبكي كل قبـر رأيته لقبر ثوى بين اللوى والدكادك

فقلت لهم إن الأسى يبعث الأسى دعوني فهذا كله قبر مـالك

ومن ذلك قول الخنساء في رثاء أخيها صخر:(البسيط)[167]

كأن عيني لذكراه إذا خـطـرت فيض يسيل على الخدين مدرارا

تبكي لصخر هي العبرى قد ولهت ودونه من جديد الترب أستـار

تبكي خناس فما تنفك ما عـمرت لهـا عليه رنين وهي مفـتـار

تبكي خناس على صخر وحق لها إذ رابـها الدهر إن الدهر ضرار

فتكرار الفعل " تبكي " هنا يعمق الإحساس بالفاجعة فدلالة " تبكي " الأولى تتعمـق فـي الثانية والثانية تتعمق في الثالثة وتتكشف، وهكذا.[168]

ومنه التكرار الذي يجسد بنية التوازي في قولها:

وإن صخرا لكافينا وسـيـدنا وإن صخرا إذا نشتوا لنحار

وإن صخرا لمقدام إذا ركبوا وإن صخرا إذا جاعوا لعقار

فالتوازي والتكرار يحافظان على النغمة المتساوية وينسجمان مع النواح والجو الجنـائزي الذي يتمحور حوله موضوع القصيدة. [169]

ومنه التكرار الذي يرد في الفخر، يقول عمرو بن كلثوم:(الوافر)

بأنا العاصمون إذا أطعنا وأنا العازمون إذا عصينا

167- الخنساء، ديوانها، ص 377 وما بعدها.

168- د. موسى ربابعة، قراءة في النص الشعري الجاهلي، أربد مؤسسة حمادة، دار الكندي الأردن، ص132.

169- المرجع السابق، ص 132.

وأنا المنعمون إذا قدرنا   وأنا المهـلكـون إذا أتينا
وأنا الحاكمون بما أردنا   وأنا النازلون بـحيث شئنا
وأنا التاركون لما سخطنا   وأنا الآخذون لـما رضينا
وأنا الطالبون إذا انتقـمنا   وأنا الضاربون إذا ابتلـينا
وأنا النازلون بكـل ثـغر   يخاف النازلون به المنونا

وعندما يبلغ الذروة في الفخر يتناوب النغم في صيغة الجمع المتوالية يأتي، التقرير بقوله:

ونشرب إن وردنا الماء صفوا   ويشرب غيرنا كدرا وطينا

5- التصريع: هو وسيلة إيقاعية تكثر في مطالع القصائد الجاهلية، وقد رأينا من نماذجـه الوفيرة في فصل سابق.

ومع أن الشاعر لا يعمد إلى التصريع عمدا، فإن هذه المقاطع غالبا ما تكشف عن الحالـة النفسية للشاعر من خلال الهدوء الذي يميز البيت المصرع من غيره.

" وذلك أن المقدمة الطللية ليست في جوهرها إلاّ وقفة تأملية مستغرقة في الماضي الـذي ضاع، يحلو معها استحضار الذكريات وتعديد المواضع، وتشخيص الأطلال، وليس التعلق بتلك الذكريات، والإلحاح على إحصاء المواضع، وإطالة البكاء عليها إلا انعكاسا لثـورة الشاعر على حاضره وخوفه من المصير المجهول في آن معا."[170]

ومن الشواهد على ذلك قول امرئ القيس:(الطويل) [171]

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فقد جاء التصريع هنا بما يتساوق والشعور الذاتي للشاعر بذكر الأطلال وتعدادها، فكلمة "منزل" في آخر الشطر الأول وبعلاقة من تداعي الخواطر لتـذكر الأمـاكن جـاء لفـظ (حومل) بقافية مطلقة بما يتلاءم والعاطفة الحزينة للشاعر.

ومنه قوله:

غشيت ديار الحي بالبكرات   فعارمة فبرقة العبرات

ومنه قول زهير:[172](الطويل)

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم   بحومانة الدراج فالمتثلم

وقول طرفة بن العبد:[173](الطويل)

170- د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 46.

171- امرؤ القيس، ديوانه، ص 110.

172- زهير، ديوانه، ص 74.

173- طرفة، ديوانه، ص 19.

174- عنترة، ديوانه، ص 15.

لخولة أطلال ببرقة ثهمد　　تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقول عنترة:[174](الكامل)

هل غادر الشعراء من متردم　　أم هل عرفت الدار بعد توهم

وقول لبيد:(الكامل)[175]

عفت الديار محلّها فمقامها　　بمنى تأبد غولها فرجامها

وقول النابغة:(البسيط)[176]

يا دار مية بالعلياء فالسند　　أقوت وطال عليها سالف الأبد

وقوله:(الطويل)[177]

عفا ذو حسا من فرتني فالفوارع　　فجنبا أريك فالتلاع الدوافع

ويعاني عنترة توترا خاصا بتوقّعه ظعن من يحب فتأتي كلماته أصداء أمينة لخفقات قلبه وأحاسيسه المتشائمة التي ترجمتها صورة الغراب الأبقع:(الكامل)[178]

ظعن الذين فراقهم أتوقع　　وجرى ببينهم الغراب الأبقع

وكثيرا ما يرتفع معدل تكرار الحركات الطويلة في المطالع يترجمة التصريع في قافيتي البيت الوسطية والخارجية، مما يعني طول مدة الاستغراق الزمني لدى الشاعر للنطق بها لإثارة شجونه وترديد بكائيته الحزينة على آثار الزمن الخالي، وذكر الأيام السعيدة المولّية.

ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص:(الطويل)[179]

تعفّت رسوم من سليمى دكا دكا　　خلاء تعفيها الرياح سواهكا

وقول أمية بن الصلت:(الخفيف)[180]

يا قليل العزاء في الأهوال　　وكثير الهجوم في الأوحال

وقول سلامة بن جندل:(الكامل)[181]

هاج المنازل رحلة المشتاق　　دمن وآيات لبثن بواقي

175- الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

176- النابغة، ديوانه، ص9.

177- المصدر السابق، ص 52.

178- عنترة، ديوانه، ص 48.

179- المجاني الحديثة، ج1، 341.

180- المرجع السابق، ص364.

181- د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص40.

ومنه قول الأعشى (الطويل)[182]

أجد بتيا هجرها وشتاتها   وحب بهالو تستطاع طِياتُها

وقوله:(المتقارب)[183]

أأزمعت من آل ليلى ابتكارا   وشطت على ذي هوى أن تزارا

وعندما تقدمت به السن وقف على الأطلال قائلا:(الخفيف)[184]

ما بكاء الكبير بالأطلال   وسؤالي فهل ترد سؤالي

ويشعر أيضا علقمة بن عبدة بتقدم العمر، ويخشى هجر صاحبته له، فيردد تساؤلاته:

- أهي على عهدها؟ أم أنها خانت العهد، وانتهى ما بينه وبينها لعزمها على الرحيل، والابتعاد عنه؟ وهل يجازى ويثاب على هذه الدموع الحرى التي يذرفها على فراقها.[185]

هل ما علمت وما استودعت مكتوم   أم حبلها إذ نأتك اليوم مصروم

ومنه قول السموأل:(المنسرح)

لم يقض من حاجة الصبا إربا   وقد شآك الشباب إذ ذهبا

ومنه قول الأعشى أيضا:(الطويل)[186]

كفى بالذي تولينه لو تجنّبا   شفاء لسقم بعدما عاد أشيبا

ومنه قول الحارث بن حلزة الذي يستدعي إصغاء الأسماع إليه بوسيلة التصريع – بذكر صاحبته أسماء – للتعبير عن ألم الوجد والفراق وفرط الصبابة، فيقول:(الخفيف)[187]

آذنتنا ببينها أسماء   رب ثاو يملّ منه الثواء

ومنه قول طرفة أيضا:(الطويل)[188]

قفي ودعينا اليوم يا ابنة مالك   وعوجي علينا من صدور جمالك

وقد تكون الذكريات مبعثا للأحزان، فالمهلهل أرسل زفرة مؤلمة، على قبر أخيه، فقال:[189](الوافر)

أهاج قذاء عيني الاذّكار   هدوءا، فالدموع لها انحدار

182- الأعشى، ديوانه، ص44.

183- المصدر السابق، ص 123.

184- المصدر السابق، ص 244.

185- المجاني الحديثة، ج1، ص 175.

186- الأعشى، ديوانه، ص 9.

187- الحارث بن حلزة، ديوانه، تحقيق د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991، ص19.

188- طرفة، ديوانه، ص71.

فقد جاء بلفظ " الادّكار" في العروض وأعقبها بلفظ " انحدار" في الـضرب علـى سـبيل التصريع.

ومنه قول أوس بن حجر:[190](المنسرح)

أيتها النفس أجملي جزعا إن الذي تحذرين قد وقعا

ومنه قول لبيد في رثاء أخيه أربد:(المنسرح)[191]

ما إن تُعري المنون من أحد لا والد مشفق ولا ولد

ويأتي التصريع في بيت الخنساء عند تذكرها أخاها صخرا فيكون حـول المـساء هـو المعادل للانتكاس، إذ تقول:(الوافر)

يؤرقني التذكر حين أمسي فأصبح قد بليت بفرط نكسي

6- الترصيع: وقد تم التعريف به في فصل سابق، كوسيلة إيقاعية لها دورها في إبـداع الدلالة.

غير أن المغالاة فيه قد تصيب الشعر بالتكلف. وهو ما جعل قدامة بن جعفر يقول عنـه: "إنما يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به، فإنه ليس في كل موضـع يحـسن، ولا على كل حال يصلح، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلها بمحمود. فإن ذلـك إذا كان دل على تعمد، وأبان عن تكلف. [192]

ومن أمثلته قول امرئ القيس في وصف فرسه:(الطويل)[193]

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطّه السيل من عل

فالمقاطع المرصعة هنا تنتهي بصوت الراء المكرر الذي يحاكي الحركة السريعة المتكررة من هذا الفرس.

ومنه قول زهير بن أبي سلمى في وصف محبوبته:[194](البسيط)

قامت تراءى بذي ضال لتحزنني ولا محالة أن يشتاق من عشقا[195]

بـجـيـد مغزلة أدماء خاذلة من الظباء تراعى شادنا خرقا

189- المجاني الحديثة، ص271.

190- أوس بن حجر، ديوانه، ص 53.

191- الأغاني، ج 17، ص 20.

192- نقد الشعر، ص 83.

193- امرؤ القيس، ص119.

195- الضال: السدر البري.

196- قيس بن الخطيم، ديوانه، ص 14.

197- امرؤ القيس، ديوانه،ص69.

198- الخنساء، ديوانها، ص 8.

يكشف البيت الأول عن وقوع الشاعر في أسر الشوق، ويـأتي البيـت الثـاني لتكثيـف السجعات التي تنتهي بالكسرة المنونة لوصف حركة محبوبته التي يرتد جيـدها كظبيـة تنكسر إلى الأرض فتتخاذل عن القيام على ولدها.

ومنه وصف قيس بن الخطيم محبوبته:[196](المنسرح)

حوراء بيضاء يستضاء بها كأنها خوط بأنه قصف

يبدو أن الشاعر يريد أن يستمتع بإطالة المقاطع الممدودة لذكر ما تتصف به محبوبته من محاسن.

ومنه قول امرئ القيس في وصف محبوبته:(المتقارب)[197]

فـتـور القيام قطيع الكلا م تفتر عن ذي غروب خصر

كأن المدام، وصوت الغمام وريح الخزامى، ونشر القطـر

يـعـلّ بـه بـرد أنيابها إذا طرب الطائر المستـحـر

فالترصيع هنا أخذ شكلا آخر، فهو سجع بين لفظتين بالحرف نفسه. وهذا ما أشـار إليـه قدامة بقوله: " وربما كان السجع ليس في لفظة، ولكن في لفظتين بالحرف نفسه."

ومثاله أيضا قول الخنساء في رثاء أخيه صخر:البسيط)[198]

الـمجـد حلّته والجود علته والصدق حوزته إن قرنه هابا

خطاب محفلة، فراج مظلمة إن هاب معضلة ثنى لـها بابا

حمال ألوية، قطاع أوديـة شـهـاد أنديـة، للوتر طلابا

سم العداة، فكاك العتاة إذا لاقى الوغى، لم يكن للموت هيابا

يرى بعض الدارسين أن الخنساء كانت من أكثر شعراء الجاهلية ميلا إلى الترصيع، وقـد جعلته وسيلة لتعداد محاسن فقيدها، وذكر سجاياه في جمل قصيرة منتظمة، وفي قوالب موسيقية متناسبة.

7- التقابل اللفظي والدلالة: أو ما يسمى بالطباق- الذي يقوم على أساس التضاد والمخالفة بطبيعة لغة الشعر من حيث تميزه بالتعبيرية والقدرة على الإيحاء وإثارة الانفعال، وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع بين وحدتين متقابلتين:[199]

ومن الأمثلة على ذلك قول امرئ القيس في وصف فرسه:(الطويل)[200]

ورحنا يكاد الطرف يقصر دونه متى ما ترق العين فيه تسفّل

199- د. محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 69.

200- امرؤ القيس، ديوانه، ص120.

201- طرفة، ديوانه، ص 20.

202- الخنساء، ديوانها، ص66.

فالفعلان (ترقى) و (تسفل) ينقلان حركة حرف العين وهي تنتقل في النظر إلى صـورة الفرس إعجابها بروعة الصورة.

ومنه قول طرفة في وصف السفينة والملاح اللذين شبه بهما قافلة الإبل والحـادي الـذي يسوقها:(الطويل) [201]

عدولية أو من سفين ابن يامن   يجور بها الملاح طورا ويهتدي

فالتقابل اللفظي بين (يجور) و(يهتدي) يرسم صورة الحركة المضطربة للمـلاح الـذي يجريها مرة على استواء واهتداء وتارة يعدل بها فيميلها على سـنن الاسـتواء ومـع أن الفعلين يرسمان صورة سطحية لحركة السفينة فإنهما يعبران في الوقت نفسه عن معـان نفسية هي الإحساس بالخوف من جهل المصير.

ومن القصائد التي حفلت بالثنائيات قصيدة الخنساء في رثاء أخيها صخر، لأنهـا جـاءت لتعكس حالة التوتر والاضطراب النفسي والانتقال من حال إلى حال، وهذا يستلزم إطراد الثنائيات التي جاءت على هذا النحو: (البسيط)[202]

وما عجول على بو تطـيف به   لها حنينان: إعلان وإسرار

ترتع ما رتعت، حتى إذا ادكرت   فإنما هي إقـبـال وإدبار

لا تسمن الدهر في أرض، وإن رتعت   فإنما هي تحـنان وتسجار

يـومـا بـأوجـد مـني يوم فارقني   صخر وللدهر إحلاء وإمرار

فالتقابل اللفظي هنا – هو الحامل الدلالي لحزن الخنساء، وقد برزت الثنائيـات: (إعـلان وإسرار- إقبال وإدبار- تحنان وتسجار- إحلاء وإمرار) في أواخر الأبيات لتنبئ عن شدة المعاناة والإجهاد في نهاية الكلام.

ومن أكثر القصائد اعتمادا على الثنائيات المتقابلة، معلقة لبيد، وقد وردت فـي مواضـع منها:(الكامل)[203]

عفت الديار محلها فمقامها   بمنى تأبد غولها فرجامها[204]

المحل ≠ المقام

- دمن تجرم بعد عهد أنيسها   حجج خلون: حلالها وحرامها

الحلال≠ الحرام

203- المعلقات السبع، ص158ومابعدها.

204- المحل: الموضع الذي ينزل به لأيام قليلة. والمقام: ما طالت الإقامة به.

205- الظباء تلد، والنعام تبيض.

206- الكلة: الستر الذي يلقى فوق الهودج منعا لأذى الشمس. القرام: الستر المسترسل على جوانب الهودج.

207- الأسباب: الحبال القوية. الرمام: الحبال الضعيفة.

- رزقت مرابيع النجوم وصابها   ودق الرواعد: جودها فرهامها

الجود≠ الرهام

- من كل سارية وغاد مدجن   وعشية متجاوب إرزامها

السارية≠ الغادي

- فعلا فروع الأيهقان وأطفلت   بالجهلتين ظباؤها ونعامها(205)

الظباء≠ النعام

- من كل محفوف يظل عصبة   زوج عليه كلة وقرامها(206)

الكلة≠ القرام

- بل ما تذكر من نوار وقد نأت   وتقطّعت أسبابها ورمامها(207)

الأسباب ≠ الرمام

- فاقطع لبانة من تعرض وصله   ولشر واصل خلة صرامها

الواصل≠ الصرام

- أو ملمع وسقت لأحقب لاحه   طرد الفحول وضربها وكدامها(208)

الضرب≠ الكدام

- محفوفة وسط اليراع يظلها   منه مصرع غابة وقيامها(209)

المصرع ≠ القيام

- حتى إذا يئست وأسحق حالق   لم يبله إرضاعها وفطامها

الإرضاع≠ الفطام

- فغدت كلا الفرجين تحسب أنه   مولى المخافة خلفها وأمامها

الخلف ≠ الأمام

- ومقسم يعطي العشيرة حقها   ومغذمر لحقوقها هضامها

المقسم ≠ الهضام

- فبنى لنا بيتا رفيعا سمكه   فسما إليه كهلها وغلامها

الكهل ≠ الغلام

في هذه الثنائيات نَتَبين القيمة الموسيقية المميزة في التناسق الصيغي، وتكرار الهاء في جل الثنائيات، ومن حيث إثارتها لدافع التوقع، وإثارة المعاني المتضادة في نفس

208- الضرب يقابله الكدام أي العض.

209- المصرع: الساقط على الأرض.

المخاطب، وتبرز الفعالية الإيقاعية في التضاد، والاستشراف اللغوي الدقيق لآفاق الدلالات الإيحائية الناجمة عنها.

فهي تعكس التقابل الواضح بين ما كان دارا وأصبح طللا، بين التعلق بأمل الحب وفقدانه، بين احتفاظ الشاعر بالعهد وصدود محبوبته، ووصل من يستحق الوصل، وقطيعة من استحق القطيعة، بين الأمل في اللقاء واليأس بعد الرحيل، بين حنو البقرة الوحشية على ولدها وفقدها إياه. ثم يأتي المشهد القائم بين الذكر والأنثى من حمر الوحش ليصف عبره ما يكون من أمر المرأة والرجل، ذاك الذي تشتد غيرته بقدر ما تعلق كرامته بأنثاه.

" فالتجربة المبثوثة ثمة هي تجربة متماثلة بين الحيوان والإنسان والكدوم والجراح التي شخصت في ذلك الحمار إنما تكون في الإنسان بنفسه وفي الحيوان بجسده."[210]

وما نستنتجه أن وفرة الثنائيات اللفظية في المعلقة تعكس بجلاء القلق النفسي سواء أكان إنسانيا أو حيوانيا.

210- إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979، ص 425.

الفصل السادس:

الوزن والدلالة

1- الوزن والدلالة:

من أعقد القضايا التي لفتت انتباه النقاد منذ القديم: قضية تناسب الوزن والمعنى، أو الوزن والعاطفة.

وقبل أن نعرض لأقوال النقاد والدارسين في هذه المسألة، نطرح التساؤل التالي:

-هل هناك صلة بين المعنى وما تخيره الشاعر من أوزانٍ لشعره؟ أم هل هناك صلة بين العاطفة والوزن؟

ليس من اليسير الإجابة عن هذا السؤال؛ لأن الإجابات قد تختلف أو تتفق أو تتفاوت من ناقد أو دارس إلى آخر.

يفسر الدكتور إبراهيم أنيس العلاقة بربطها بنبضات القلب كما يراها الغربيون الذين يعتقدون أن هناك " صلة وثيقة بين نَبض القلب وما يقوم به الجهاز الصوتي، وقدرته على النطق بعدد من المقاطع. ويقدرون أن الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثلاثة من الأصوات المقطعية كلما نبض قلبه نبضة واحدة. فإذا عرفنا أن بحرا كالطويل يشتمل على ثمانٍ وعشرين صوتا مقطعيا أمكننا أن نتصور أن النطق ببيت من الطويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب."[7]

ويربطها بالانفعالات فيقول:" على أن نبضات القلب تزيد كثيرا مع الانفعالات النفسية، تلك التي قد يتعرض لها الشاعر في أثناء نظمه، فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع.

ولا بد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة"[2].

وتناول هذه القضية- غير إبراهيم أنيس- بعض النقاد والباحثين القدماء والمحدثين. فمما ذكره الدكتور عز الدين إسماعيل عن الخليل قوله:" وهناك فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربي نفسه الخليل بن أحمد، شاعت واستفاضت،... وهذه الفكرة تذهب إلى تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية. فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن، وبعضها يتفق وحالة البهجة، وما إلى ذلك من أحوال النفس."[3]

ولكن هذا الرأي لم يجد استجابة من بعض الدارسين من أمثال الدكتور يوسف حسين بكار

1- موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص175.

2- المرجع السابق، ص175.

3- التفسير النفسي للأدب، صص58، 59، والشعر العربي المعاصر، ص54.

الذي يقول:" ولست أدري علام اعتمد عز الدين إسماعيل في قوله:" ومحاولة الخليل في الربط بين بعض الأغراض الشعرية وبعض الأوزان المعروفة."[4]

" أين عثر عز الدين إسماعيل على محاولة الخليل وفكرته القديمة؟ ولم يذكر المصدر الذي وجدهما فيه؟ لكنه إن كان يقصد تعليل الخليل الشكلي الساذج لأسماء البحور، فأنى استطاع أن يفهم ربط الخليل بين الأغراض والأوزان؟ وأنى هو الطابع النفسي الذي يفهم من تسميات الخليل للأوزان؟"[5]

ويدل استقراء النقاد على أن ابن طباطبا وأبا هلال العسكري من أوائل من تحدث عن هذه القضية، يقول ابن طباطبا:" فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه.

فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر أو ترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها، وسلكا جامعا لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونَتَجه فكره، فيستقصي انتقاده، ويرم ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار والذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله.[6]

ويقول أبو هلال " وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك، ولأن تعلو الكلال فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا حلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزا فجا ومتجعدا جلفا. فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقّحها بإلقاء ما غثّ من أبياتها، ورثّ ورذل، والاقتصار على ما حسن وفَخُم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع عواديها وأعجازها".[7]

4- د. يوسف بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1982، ص162.

5- المرجع السابق، ص162.

6- عيار الشعر، (محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي) تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال حزي وشركاه، ط3، د.ت. ص43.

7- كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة،ط1، ص1952.

8- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص136.

كما تناول هذه القضية الفلاسفة المسلمون متأثرين في ذلك بالفلاسفة اليونان.

وجاء بعد هؤلاء حازم القرطاجني، ليقف طويلا عنها، ويكون أكثر تفصيلا وبيانا لها.

يقول شكري عياد:"حين ترجم العرب كتاب الشعر الآرسطي في أوائل القرن الرابع وجدوا في الفصل الأول منه حديثا عن المحاكاة يقرن الشعر بالموسيقى والمحاكاة القولية" باللحن والنظم" كما وجدوا في الفصل الرابع إشارة إلى الارتباط "الطبيعي" بين فنون معينة من المحاكاة الشعرية وأوزان معينة. وقد فهم الفلاسفة العرب هذين الموضعين فهما حسنا، ولكننا لم نجد أثرا واضحا لهذا الفهم عند النقاد والبلاغيين، فيما عدا ذلك الناقد الذي يقف أمة واحدة في تاريخ النقد العربي حازما القرطاجني."[8]

وما يلاحظ أن حازما القرطاجني كان متأثرا باليونانيين وبمن تأثر بهم من الفلاسفة المسلمين.

فقد عرض أرسطو لعلاقة الوزن بالمحتوى، فقال:" والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم، ولو أن امرأ استخدم في المحاكاة القصصية وزنا آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة، لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع... أما الوزن الأيامبي والوزن الرباعي الجاري(التروكي) فمليئان بالحركة: فأحدهما أنسب للرقص، والآخر أنسب للفعل."[9]

يقول حازم:" ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة. وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافا أو قصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد. وكانت شعراء اليونان تلتزم لكل غرض وزنا يليق به ولا تتعداه فيه إلى غيره.

وهذا الذي ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان قد نبه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه."[10]

9- أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة1953، ص68.

10- حازم القرطاجني، منهاج وسراج الأدباء، ص266.

11- انظر: المصدر السابق، ص266.

12- ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، مصدر سابق، ص211.

13- الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعر، ص152.

14- المنهاج، ص260.

ثم يورد ما جاء في كتاب الشفاء لابن سينا:" والأمور التي تجعل القول مخيلا : منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم."[11]

ذلك أنه رسخ لدى الفلاسفة المسلمين أن لكل غرض وزنًا يلائمه. يقول ابن رشد:" ومن تمام أن يكون مناسبا للغرض فرب وزن يناسب غرضا آخر."[12]

ويرى الفارابي أن اليونانيين دون غيرهم من خص أغراضا دون أخرى بأوزان معلومة:"لأن جلّ الشعراء في الأمم الماضية الذين بلغتنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما، إلا اليونانيون فقط: فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها، فأما غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون به الأهاجي إماّ بكلها وإما بأكثرها، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون".[13]

ولا يختلف حازم عن الفلاسفة المسلمين في تقسيمه الأوزان من حيث القوة واللين والضعف والاعتدال، فيشير إلى خصائص الأوزان بقوله:"وأوزان الشعر منها سبط، ومنها جعد، ومنها اللين، ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة، وبين الشدة واللين، وهي أحسنها والسباطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات، والجعدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ثلاثة من جزء، وأعني بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر إلا حركة، والمعتدلة هي التي تتلاقى فيها ثلاثة سواكن من جزأين، أو ساكنان في جزء. والقوية هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على وتد أو سببين. والضعيفة هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على سبب واحد، ويكون طرفاه قابلين للتغيير. وإذا تركب الضعيف مع القوي فربما غطّى على ضعفه، وخصوصا إذا حدثت في التركيب جعودة كالحال في الخفيف. فإن تركب الضعيف مع معتدل لم يخف معه كالحال في المديد."[14]

ويذهب بعض الباحثين المحدثين إلى أن حازما يكون قد استقرأ نماذج من الشعر قادته إلى القول بهذا الحكم العام الذي يبدو فيه "أقرب إلى الانطباع الغامض فمقولة السباطة والجعودة واللين والشدة والبهاء والفخامة تعبر عن الإحساس لا عن صفات موضوعية يمكن التعرف عليها في نص واحد بل شعر ينتظم عصورا."[15]

ومع أن شكري عياد يرى في "حازم" أمة واحدة في تاريخ النقد – كما سبق القول- إلا أنه يستدرك قائلا:" على أن أذواق حازم للأوزان العربية تحمل قدرا كبيرا من الذاتية التي

15- د. حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص44.

16- موسيقى الشعر العربي، ص136.

17- المرجع السابق، ص137.

ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام طالما بقي الكلام على الأوزان منحصرا في القشرة السطحية للتفاعيل غير متجاوز هذه القشرة إلى عالمها الداخلي الغني المكون من أصوات لها قيمتها اللغوية، ولها في الوقت نفسه قيمتها الموسيقية."(16)

وفي موضع آخر يشير في شيء من الاستغراب إلى النقاد القدامى الذين لم يعرضوا للقضية باستثناء حازم، فيقول:

" أما سائر العرب القدماء- غير حازم القرطاجني- فلا تكاد تجد لهم كلاما عن العلاقة بين الأوزان والمعاني، على كثرة ما شغلتهم قضية اللفظ والمعنى، وعنف ما ثار حولها من جدال، حتى أن قدامة بن جعفر، مع تأثره الشديد بكتاب الشعر الأرسطي والثقافة اليونانية بوجه عام، لا يزيد حديثه عن "ائتلاف المعنى والوزن" و" ائتلاف المعنى والقافية على تقرير أن الشعر الجيد يجب ألا يحتاج في إقامة وزنه أو الاهتداء إلى قافيته، إلى استجلاب معنى خارج عن غرض الشاعر، وحتى ابن سنان الخفاجي الذي تستأثر المناقشات الصوتية بجانب كبير من عنايته في كتابه " سر الفصاحة" لا يخرج بشيء على حديث الأوزان."(17)

وإذا بحثنا القضية من وجهة نظر النقاد المحدثين فإننا نجد تباينا في الآراء واختلافا في المفاهيم.

فمنهم من يذهب مذهب حازم القرطاجني في ربط البحر بالغرض، ولا يختلف عنه في شيء.

ومنهم طائفة ترفض الفكرة رفضا مطلقا. وبعضهم نظر إليها من حيث درجة العاطفة، وهناك من يربطها بالتجربة.

يقول الدكتور عبد ا الطيب المجذوب:" ومرادي أن أحاول بقدر المستطاع تبيين أنواع الشعر التي تناسب البحور المختلفة، وقد يقول قائل: ما معنى قولك هذا؟ أتعني أن أغراض الشعر المختلفة تتطلب بحورا بأعينها، وتنفر من بحور بأعينها؟

هذا عين الباطل! ألسنا نجد مراثي في الطويل، وأخر في البسيط وأخر في المنسرح، وهلم جرا، ألا يدل هذا على أن أي بحر من البحور يصلح أن ينظم فيه لأي غرض من الأغراض الشعرية؟ وجوابي عن مثل هذا السؤال: بلى كما يبدو ويظهر، ولكن كلا وألف كلا، لو تأمل الناقد ودقق وتعمق.

فاختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك، و إلا فقد كان أغنى بحر واحد. وهل يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول للشعر المعبر عن الرقص والنقران والخفة، أو يظن من الممكن أن تصاغ كلمة الأخطل:

خفّ القطين فراحوا منك أو بكروا وأعجلتهم نوى في صرفها غير

في بحر الرجز المجزوء المخبون، الذي منه قول شوقي:

فما اجتماعنا هنا يا عضر فوت ما الخبر

لا أدر تلك ضجة حضرتها فيمن حضـر

ومن كابر في مثل هذا، فإنما يغالط نفسه في الحقائق، ويسومها طلب المحال."[18]

غير أن هذه الفكرة لم تجد صدى لدى بعض النقاد من أمثال شكري عياد الذي يرى أن صاحب "المرشد" لا يستند في تمييزه بين الخصائص المعنوية للأوزان العربية إلى أي أساس موضوعي ولا شك أنه تتبع في هذا الكتاب نماذج كثيرة من الشعر العربي قديمه وحديثه، ولكنه لم يحاول أن يخضع هذه النماذج لأي نوع من التحليل، بل اكتفى بإثبات انطباعه الخاص عن كل وزن، وتأييد هذا الانطباع ببعض الشواهد، ولا شك أن مثل هذا التلقي المباشر للشعر هو الأساس في تذوقه، لا يختلف الدارس في ذلك عن القارئ العادي، ولكن هذا التلقي يتأثر في كثير من الأحيان بظروف خاصة بالمتلقي أو بلحظة التلقي. وهنا تدخل الدراسة الموضوعية لتنفي عن الأحكام هذه الشوائب الخارجية وتجعلها صالحة لأن تفيد القارئ مزيدا من الرهافة في الفهم والتذوق بدلا من أن تدفعه عن طريق الإيحاء، أو الإيحاء العكسي إلى مشاركة الكاتب في آرائه الشخصية عن غير نقد أو معارضته عن غير نقد كذلك."[19]

ويرفض الدكتور شوقي ضيف فكرة ربط الموضوع بالوزن، فيقول:" ولا بد أن نشير هنا إلى أننا لا نؤمن بما ذهب إليه بعض المعاصرين من محاولة الربط بين موضوع القصيدة والوزن الذي تنظم فيه، فحقائق شعرنا تنقض ذلك نقضا تاما، إذ القصيدة تشتمل على موضوعات بأوزان لها، لا تنظم إلا فيها، فكل موضوع نظم في أوزان مختلفة، وكل وزن نظمت فيه موضوعات مختلفة."[20]

وهذا ما يراه الدكتور عز الدين إسماعيل، فينفي أن تكون هناك علاقة حتمية بين الوزن والموضوع، ويشير إلى ذلك بقوله:" وعبارة (تخير الوزن) هذه هي صدى الفكرة القائلة، إن أغراض الشعر لا تناسبها كل البحور وإنما تناسب بعض البحور وبعض الأغراض، فالوزن إذن هو ما ناسب الغرض، كأنهم يفترضون حتما أن تكون هناك علاقة بين الوزن والموضوع."[21]

ويستشهد بما ذهب إليه (استوفر) فيقول" واستوفر يجعل العلاقة بين الإيقاع والتجربة."[22]

وهذا ما نذهب إليه إذ لا يتم اختيار الوزن قبل تشكيل النص ليناسب الغرض الذي أملته العاطفة أو الحالة النفسية. يقول الدكتور عز الدين إسماعيل:" وأستطيع أن أقرر من استقرائي الخاص أن هذه الأوزان جميعا وغيرها مما لم أذكر تشترك في خاصة واحدة هي

18- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص74، 75.

19- موسيقى الشعر العربي، صص14، 15.

20- في النقد الأدبي، دار المعارف، بمصر، ط3، 1962، ص152.

21- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974، صص 376، 377.

22- المرجع السابق، ص177.

أنها ليست لها خصائص. ولا تتحد لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر. وهذه الخصائص ليست ثابتة، وإنما هي تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها. فحين يقول الشاعر الجاهلي:

مشـينا مشية اللـيث غدا والليث غضبان

بضرب فيه توهـ ـين وتخضيع وإقـ ـران

وطعن كـفم الـ ـزق غدا والزق مـلآن

وبعض الحلم عند الجهـ ل للذلة إذهـ ـان

وتقول:

ألا طيري ألا طيري وغنّي يا عصافيري

عندئذ نستطيع أن نلمس الفرق بين النغمتين، وإن كان الوزن فيهما واحدا (مفاعيلن مكررة أربع مرات)، فلا شك أن الضربات القوية القصيرة في الأولى توحي بمعنى الحسم والقطع، كما أن توالي هذه الضربات يوحي بنوع من التأكيد.

والحركة النفسية في الأبيات بصفة عامة حركة سريعة حماسية. في حين أن المثل الثاني يتضح فيه نغمة أنثوية تتمثل في رخاوة المقاطع ولينها وفي بطء الحركة بينها، إنها نغمة مناقضة تماما للنغمة الأولى. ولم يستطع اتحاد الوزن في المثلين أن يمنع من ظهور النمطين الموسيقيين المختلفين."[23]

ويضيف:" ولو أجرينا عمليات تحليل مماثلة على الأوزان الأخرى لخرجنا في كل مرة بنفس الحقيقة. ومن ثم تكون لكل قصيدة نغمتها الخاصة التي تتفق وحالة الشاعر النفسية."[24]

وقريب من هذا ما يراه الدكتور جابر عصفور الذي يستبعد أن تكون هناك أغراض استدعت اختيار بحور دون غيرها:" قد يقال إن اختلاف أوزان البحور معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك. ولكن أي "غرض" ذلك الذي دفع امرأ القيس – مثلا – إلى النظم في بحر الطويل، لو أخذنا قصيدة من قصائده في هذا البحر؟"[25]

ويعتقد أن قصائد امرئ القيس " تُقدّم أبعادا متعددة لتجارب مركبة يتخذ فيها الوزن الواحد – داخل كل قصيدة- أبعادا متميزة، تتجاوب مع أبعاد التجربة ومنحنياتها المتباينة، وفي ذلك ما يبرر إطراد الزحاف والعلة في شعره على نحو لافت، وعلى مستوى "الأغراض" يتجاور الجد مع الهزل تجاور قوله:

فقالت سباك ا إنك فاضحي ألست ترى السمار والناس أحوالي

مع قوله:

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة كفاني- ولم أطلب- قليلٌ من المال

23- د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، صص79،78.

24- المرجع السابق، ص79.

25- د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، صص 413، 414.

26- المرجع السابق، ص414.

ولـكنـ ـما أسعى لمجد مؤثل وقد يدرك المجد المؤثل أمـ ـثالي

داخل قصيدة واحدة. ولو كان الوزن بذاته مناسبا لغرض بعينه حقا، لنَوع امرؤ القيس أوزانه داخل القصيدة الواحدة، كي يحقق المشاكلة مع تعدد الأغراض.[26]

ذلك أن "الوزن الواحد يشكل أساسا عاما- ومجردا – يصلح معه الوزن لتجارب متعددة، ولكنه يشكل داخل كل تجربة تشكلا متفردا يميز الوزن نفسه في قصيدة من غيرها، ويميز إيقاع مقطع من مقاطع القصيدة عن بقية المقاطع في آن. ولذلك تميزت بداية معلقة امرئ القيس عن نهايتها. واختلف إيقاع وصف الفرس عن إيقاع وصف الليل، لو عدنا إلى المعلقة وتأملناها وزنا، كما تميزت معلقة عنترة عن معلقة لبيد وكلتاهما من نفس الوزن، وهو الكامل."[27]

وهو مذهب الدكتور أنيس أيضا نَتَبينُه في إشارته إلى الأغراض التي طرقها الجاهليون: "فإذا نحن استعرضنا الموضوعات التي نظم فيها الشعر الجاهلي، رأيناها لا تخرج عن الفخر والحماسة والمدح، بما في ذلك الرثاء الذي هو عندهم مدح الميت والغزل والوصف في بعض الأحيان."[28]

ثم يتساءل قائلا:

" فهل اتخذ القدماء لكل موضوع من هذه الموضوعات وزنًا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر التي رويت لنا؟"[29]

ويجيب:

" إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه: فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل البحور التي شاعت عندهم. ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريبا، ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزنا خاصا لموضوع خاص. بل حتى ما سماه صاحب المفضليات بالمراثي جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف."[30]

ومع أن الدكتور أنيس يذهب هذا المذهب إلا أنه لا ينفي ارتباط الوزن بالعاطفة، فيفصح عن ذلك بقوله:" على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتَطَلب بحرا قصيرا يتلاءم

27- المرجع السابق، ص414.

28- موسيقى الشعر، صص177،176.

29- المرجع السابق، ص177.

30- المرجع السابق، ص177.

وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة. أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر."[31]

وهذا ما يميل إليه الدكتور يوسف حسين بكار، إذ يرى أن الصحيح هو ربط الوزن بالعاطفة، ويستأنس بآراء بعض النقاد الأجانب، فيقول:" وهو مذهب عدد من النقاد الأجانب، يرى هازلت أن ثمة علاقة قريبة بين الموسيقى والعاطفة العميقة الجذور في الشعر[32]، ويرى ريتشارد استحالة فصل الإيقاع أو الوزن عن التأثيرات العاطفية،[33] ويرى دي لاكروا أن الشعر لا يكون شعرا إلا بالنسج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصور والموسيقى اللفظية، وتنسيق القالب الشعري."[34]

وهذا ما نراه ونعتقد أنه الصواب، ذلك "أن النظم حين يتم في ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة، وإلى التقليل من الأبيات.

ولذلك لا نستطيع أن نتصور تلك المعلقات الطوال قد قيلت ارتجالا كما يتبادر إلى بعض الأذهان، ولكنها أعدت إعدادا متقنا، وصرف الشاعر في نظمها زمنا غير قصير لا يحد بالشهور، كما يروى عن زهير في حولياته...

على أنّا قد نجد من يتملكهم الانفعال ساعات طوالا يحبسون فيها أنفسهم، وينقطعون ويخلون إلى أنفسهم ثم يخرجون علينا بقصيدة طويلة ومثل هذه التجربة فيما أعتقد نادرة جدا في حياة الشعراء."[35]

ولكن الدكتور محمد النويهي يرى:" أن الصحيح هو الربط بين البحر ودرجة العاطفة."[36]

ويدلل على ذلك بقوله:" ولنلاحظ في هذا الصدد العواطف قد تتعدد أنواعها في القصيدة الواحدة ذات البحر الواحد، بين حزن في النسيب، وسرور في وصف مجالس اللذة وزهو في الفخر، وإعجاب في المديح واحتقار في الهجاء، لكننا نلاحظ في العادة أن هذه العواطف وإن اختلفت في أنواعها تتحدد في درجتها في القصيدة الواحدة."[37]

وعن خصائص بعض البحور وملاءمتها للانفعالات يقول:" يعد الطويل بإيقاعه البطيء والهادئ أكثر ملاءمة للانفعالات الهادئة المسيطرة عليها، الممتزجة بعنصر من التأمل سواء

31- المرجع السابق، ص178.

32- المرجع السابق، نقلا عن: HAZLIT,WILLIAM : Lecture on the english poets,p 12

33- المرجع السابق، ص168، نقلا عن مبادئ النقد الأدبي، ص197.

34- المرجع السابق، ص168، نقلا عن: DE LA CROIS,H.Psycologie de l ‘art,p106

35- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص179.

36- الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، ص62.

37- المرجع السابق، ص62.

أكانت سرورا غير صاخب وهادئ، أم حزنا ملطفا هاد ئا.
ويتلاءم الخفيف كذلك مع حالات نفسية جليلة وتأملية، فيما يتلاءم الكامل مع انفعال قوي وجاهد سواء أكان فرحا شديدا مدويا أو ألما موجعا. وحينما يتزايد نشاط الانفعال، فإنه يجد قناة ملائمة في الوافر بوفرة مصوتاته القصيرة السريعة، ومن هنا جاءت تسميته، وحينما يصل الانفعال إلى درجة اهتياج كبير أو إلى تموج متشنج بين الغليان والتحكم، فإنه يجد قناة ملائمة في المنسرح الذي تكون كل تفعيلة من تفعيلاته الثلاث من نموذج مختلف، وإذن فهي تفضي إلى نوع مكسر للإيقاع."[38]
أما الدكتور عز الدين إسماعيل فيشير إلى فكرة علاقة الأوزان بالحالة النفسية التي يكون الخليل قد توصل إليها:" نتيجة لعملية استقراء وجد فيها أن الشعراء حين يعبرون عن حالات الحزن، إنما يعبرون عنها في الأوزان الطويلة، وأنهم حينما يعبرون عن حالات السرور والبهجة يختارون لذلك الأوزان القصيرة."[39]
ومن استقرائنا مدونة الشعر الجاهلي، تجلى لنا أن الأنساق الطويلة تمارس هيمنة مطلقة على جميع الأنساق العروضية. وهذا ما سنتبينه:
2- الأنساق العروضية والدلالة:
2-1 – الطويل: يقول عنه حازم:" فالطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة."[40]
ويقول الدكتور عبد ا الطيب عن الطويل والبسيط:
" الطويل والبسيط أطولا بحور الشعر العربي، وأعظمهما أبهة وجلالة، وإليهما يعمد أصحاب الرصانة وفيهما يفتضح أهل الركاكة والهجنة. وهما في الأوزان العربية بمنزلة السداسي عند الإغريق، والمرسل التام عند الإنجليز. والطويل أفضلهما وأجلّهما. وهو أرحب صدرا من البسيط. وأطلق عنانا، وألطف نغما ذلك بأن أصله متقاربي، وأصل البسيط رجزي، ولا يكاد وزن رجزي يخلو من الجلبة مهما صفا."[41]
وتبدو سعة الطويل في أنّه يتقبل من الشعر ضروبا عدة يكاد ينفرد بها عن البسيط.[42]
ويتميز الطويل بأنه" أخذ من حلاوة الوافر دون انبتاره، ومن رقة الرمل دون لينه المفرط، ومن ترسل المتقارب المحض دون خفته وضيقه، وسلم من جلبة الكامل وكزازة الرجز.
وأفاده الطول أبهة وجلالة، فهو البحر المعتدل حقّا، ونغمه من اللطف بحيث يخاص إليك وأنت لا تكاد تشعر به. وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من

38- اتجاهات الشعر العربي، ص525.
39- د.عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص80.
40- المنهاج، ص268.
41- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1 ،ص392.
42- المرجع السابق، ص392.

الصورة، يزينها ولا يشغل الناظر عن حسنها شيئا. والطويل في هذه الناحية يخالف سائر البحور." [43]

فعلى نسق الطويل من أمثلة الرثاء- التي يبدو فيها عمق الإحساس بمرارة الألم وهدوء ينبئ عن عمق الجرح، وحر الزفرات- قول متمم بن نويرة في تأبين أخيه مالك: [44]

- لعمري وما دهري بتأبين هالك   ولا جزع مما أصاب فأوجـ ـعا
لقد كفن المنهال تحت ردائـ ـه   فتى غير مبطان العشيات أروعا
- فَعينَي هلاّ تبـ ـكـ ـيان لمـ ـالك   إذا أذرت الريح الكنيف المرفعـ ـا
وللشرب فابكي مـ ـالكا ولبهمة   شديد نواحيه على من تشـ ـجـ ـعا
- أبى الصبر آيـ ـات أراها وأنني   أرى كل حبل بعد حـ ـبلك أقطعـ ـا
وأني متى أدع باسمك لا تجـ ـب   وكنت جديرا أن تجيب وتُسـ ـمِعا
وعشنا بخير في الحياة و قبلـ ـنا   أصاب المنايا رهط كسرى وتبـ ـعا
سقى ا أرضا حلّها قبر مالـ ـك   ذهاب الغوادي المدجنات فأمـ ـرعا
وآثر سـ ـيـ ـل الواديـ ـين بديـ ـمة   تُرشح وسميا من النـ ـبـ ـت خروعا
- فوا ما أسقي البلاد لـ ـحـ ـبها   ولكنني أسقي الحبيب المـ ـ ـودعا

وقصيدة لبيد في رثاء أخيه أربد الذي قتلته صاعقة وهو عائد من سفر:

ومما جاء فيها: [45]

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع   وتبقى الجبال بعدنا، والمصانـ ـع
وقد كنت في أكناف جار مضنة   ففارقني جار بـ ـأربـ ـد نافـ ـع
فلا جزع إن فـ ـرق الدهر بيننا   وكل فتى، يوما به الدهر فاجع
فلا أنا يأتيني طريف بفرحـ ـ ـة   ولا أنا مما أحدث الدهر جازع
وما المرء إلا كالشهاب وضوئه   يحور رمادا بعد إذْ هو ساطـ ـع
وما البر إلا مضمرات من التقى   وما المال إلا معمرات ودائـ ـع
وما المال والأهلون إلا وديعـ ـة   ولا بد يوما أن تـ ـرد الودائـ ـع

يؤكد لبيد حقيقة الموت الذي يصيب كل حي، بحيث لا ينجو منه أحد، ثم ينظر إلى الناس، وفي حياتهم، كيف يحيون، وما يصيبهم من السعادة والشقاء، وما مصيرهم إذا احتد بهم الزمان، وأرخى لهم حبل العمر، ويقول: [46]

43- المرجع السابق، ص392.

44- المفضليات، ص265 وما بعدها.

* وقد ذكر بعض الرواة عن أربد" أنه وفد على النبي صلى ا عليه وسلم مع عامر بن الطفيل قصد الغدر به فعصمه ا منهما، ودعا عليهما، فأما عامر فمات بالطاعون وهو ما زال على مشارف المدينة، أما أربد فإن حياته لم تطل في بني قومه إذ أصابته صاعقة فقتلته" (انظر: حسن جعفر نور الدين، لبيد ، حياته وشعره، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص55.

45- حسن جعفر نور الدين، لبيد بن ربيعة العامري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص54.

وما النـاس إلا عاملان فعـامل   يتبر مـا يـبـني وآخـر رافع
فمـنهم سعـيد آخـذ لنصيـبه   ومنهـم شقـي بالمعـيشة قـانع
فلا تبعـدن إن المنية موعـد   عليك فـدان للطـلـوع وطالـع
أتجزع مما أحدث الدهر بالفـتى   وأي كـريـم لم تصبه القـوارع
لعمرك ما تدري الضوارب بالحصى   ولا زاجرات الطير ما ا صانـع
سلوهن إن كذّبتموني متى الفـتى   يذوق المنايا أو متى الغـيث واقـع

فالشاعر يميز بين نوعين من الناس، أحدهما يبني والآخر يهدم، أحدهما شقي والآخر سعيد، ويؤكد على أن الإنسان لا يدري ما تخبئه له الأيام.

ومما جاء في قصيدة محمد بن كعب الغنوي في رثاء أخيه أبي المغوار الذي قتل في وقعة ذي قار[47]:(الطويل)

تقول ابنة العبسي: قد شبت بعدنا   وكل امرئ بعد الشباب يشـيب
تقول سليمى: ما لجسمك شاحـبا   كأنك يحميك الشـراب طبـيب
فقلت، ولم أعي الجواب، ولم أبـح   وللدهر في الصم الصلاب نصيب
تتابع أحداث تخرمن إخوتي   فشيبن رأسي والخطـوب تشيب
لعمري لئن كانت أصابت منية   أخي ، والمنايا للرجال شعوب
- أخي كان يكفيني، وكان يعينني   على نائبات الدهر، حين تنوب
لقد أفسد الموت الحياة، وقد أتى   على يـومه عـلقٌ علي حبيب

ومنه قصيدة دريد بن الصمة التي نظمها في رثاء أخيه عبد ا الذي قتله بنو غطفان إثر قتال دار بينه وبينهم بعد غزوة لهم. وكان أخوه دريد قد نصحه بأن لا يقيم كي ينحر لفرسانه، ولكنه أبى فلحق به أعداؤه، فقاتلهم إلى أن قُتِل، وجرح دريد. ثم إن امرأة دريد أم معبد رأته شديد الجزع على شقيقه، فعاتبته وصغرت من شأن أخيه، فطلقها، وقال يرثي أخاه:[48] الطويل:

أرثّ حديد الحبل من أم معبد   بعاقبة، أم أخلفـت كلّ موعـد
وبانت، ولم أحمد إليك جوارها   ولم ترج منّا ردة اليوم أو غـد
أعاذلتي، كل امرئ وابن أمـه   متاع كزاد الراكب المـتـزود
دعاني أخي، والخيل بيني وبينـه   فلما دعـاني لم يجـدني بقـعدد
أخـي، أرضـعتني أمه بلبـانها   بثديي صـفـاء بـيننا لم يجـدد
فجـئـت إلـيه والـرماح تنوشه   كوقع الصياصي في النسيج الممدد
فطاعنت عنه الخيل، حتى تنفست،   وحتى علاني حـالك اللون أسـود
فما رمت حتى حرقتني رماحهم   وغودرت أكبو في القنا المتقصد

46- المرجع السابق، ص 55، 56.

47- جمهرة أشعار العرب، ص249 وما بعدها.

ومنه قصيدة له أيضا، قالها في رثاء إخوته. وذكروا أن أبا عبيدة قال سمعت أبا عمرو بن العلاء يقول: أحسن شعر قيل في الصبر على النوائب قول دريد بن الصمة[49](الطويل):

تقول: ألا تبكي أخاك، وقد أرى مكان البكا؟ لكن بنيت على الصبر

فقلت: أعبد ا أبكي؟ أم الـ ذي له الجدث الأعلى، قتيل أبي بكـ ر؟[50]

وعبد يغوث تحجل الطير حوله! وعز المصاب حثْو قبرٍ على قبـ رِ[51]

أبى القتلُ إلا آل صـ مة، إنهم أبوا غيره، والقدر يجري إلى القدر

فإما ترينا لا تـ زال دمـ اؤنـ ا لدى واتر يسعـ ى بهـ ا آخر الدهر

فإنا للحم السيف، غير نكـ يرة ونُلحمه حينا، وليس بـ ذي نـ كـ ر

يغَار علينا، واترين، فيشتـ فى بـ نـ ا إن أصبنا أو نُغير على وتر

قسمنا بذاك الدهر شطرين بيننا فما ينقضي إلا ونحن على شـ طـ ر

ومن ذلك قصيدة النابغة الذبياني في رثاء الحارث بن أبي شمر الغساني التي مطلعها:[52]

دعاك الهوى واستجهلتك المنازل وكيف تصابي المرء، والشيب شامل

ومما جاء فيها:[53]

سقى الغيث قبرا بين بصرى وجاسم بغيث من الوسمي، قطر ووابـ ل

ولا زال ريـ حـ ان ومسك وعنبر على منتهاه، ديمة ثم هـ ـاطل[54]

وينبت حـ وذانا وعـ وفـ ا منـ ورا سأتبعه من خير ما قـ ال قـ ائل[55]

بكى حارث الجـ ولان مِن فَقْدِ ربه وحوران منه مـ وحـ ش متضائل

قـ عـ ودا له غـ سان يرجون أَوبه وترك، ورهط الأعجمين وكابـ ل

وهذه النصوص كلها تدخل في باب الرثاء المحض والحزن الهادئ العميق. وقد أضفى عليها نسق الطويل من الجلالة ما يجعلنا نشعر بمرارة الحزن وألم والفاجعة.

والحق أننا لا نختلف مع الدكتور عز الدين إسماعيل في أنه:

" ليس من الضروري أن يتمثل حزن الشاعر في قصائد الرثاء، فليس فقد عزيز هو السبب الوحيد الذي يكرب نفس الشاعر، فقد يكون الفشل في تجربة حب، أو الفشل في الحصول على مطلب حيوي، أو خيبة الأمل التي تحطم الطموح أو غير ذلك من العوامل باعثا للأسى في نفس

49- المرجع السابق، ص753.

50- قتيل أبي بكر: هو أخوه قيس قتله بنو كعب بن أبي بكر بن كلاب.

51- عبد يغوث: أخو الشاعر أيضا قتله مجمع.

52- النابغة، ديوانه، ص152.

53- المصدر السابق، صص 156،155.

54- منتهاه: يقصد مثواه البعيد. ديمة: غيمة تهطل أمطارا دون برق أو رعد.

55- حوذان وعوف: من النباتات الذكية الروائح. سأتبعه: سأظل أذكره وأمدحه.

56- د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص81.

الشاعر. فإذا عبر الشاعر عن نفسه في حالة من هذه الحالات اختار لذلك وزنا من الأوزان الطويلة."[56]

ومن ذلك لامية الشنفرى التي تراكمت فيها الهموم على الشاعر وحدقت به من كلّ جانب، فجعلته عرضة للصراع مع نفسه، ومع مجتمعه القبلي. فالشنفرى- فيما يذكر الرواة كان من أغربة العرب الذين لون السواد وجوههم، وتدجى فيها حتى وسمهم بِسِمةٍ، أضحت تمثل نوعا من العطب في سوية الإنسان. وقد تكون هذه أولى الحالات التي وعاها الشنفرى، ورأى من خلالها قساوة الحياة في توزيعها أقدار الناس. وقد وفد إلى هذا العالم فرأى الناس لا ينظرون إليه إلا على أنه يحمل على وجهه علَما للعار والمذلة- وهو مثيل عنترة في هذه الصفة- وقد وجد الشنفرى نفسه مستعبدا في بني سلامان الذين نشأ بينهم، وكانوا ينكرون نسبته فيهم،وحينما اكتشف حقيقة نفسه وأدرك أنه ابن السواد الذي لف وجهه وابن الليل الذي يعيش في سواده، صيرته لعنة السواد إلى منتقم ممن نبذوه وخلقوا فيه عقدة أخرى تسربت إلى لاوعيه، وهي عقدة عدم الانتماء إلى القبيلة. مما دفعه إلى التفرد الموحش يجنّه الليل في الفلوات ويعتزل بني الإنسان بأنانيتهم وظلمهم وجشعهم.

ومن تلك المعاناة تمخضت التجربة الشعرية عن لامية العرب التي آثر فيها الشنفرى مجتمع الحيوان الذي لا يخذله ولا يكِن له حقدا ولا يتآمر عليه.

وفيها يسهب مفَاخرا ببسالته ومغامراته في الفلوات وإبائه وتعففه عن سلوك الجشع.

ولا يصحبه في ذلك إلا قلبه الشجاع، وسيفه البتّار وقوسه التي ترن كمرزأة ثكلى إذا زلّ عنها السهم.

يقول الشنفرى:(الطويل)[57]

أقـيموا بني أمي صـدور مطيكم	فإني إلى قوم سواكم لأميل
فقد حـمت الحاجات واللـيل مقمر	وشدت لطيات مطايا وأرحل
وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى	وفيها لمن خاف القِلَى متعزل
لعمرك ما في الأرض ضيق على امرئ	سرى راغبا أو راهبا، وهو يعقل
ولي دونكم أهلون: سـيـد عملّـس	وأرقط زهلول وعرفاء جيأل[58]
هم الأهل لا مستودع السر ذائـع	لديهم، ولا الجاني، بما جر يخذل
وكـلّ أبي بـاسـل، غـيـر أنني	إذا عرضت أولى الطرائد، أبسل
وإن مدت الأيدي إلى الزاد لم أكـن	بأعجلهم، إذ أجشع القوم أعجل

57- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أعجب العجب في شرح لامية العرب، تحقيق د.محمد إبراهيم حور، مؤسسة سعد الدين، دمشق، ط1، 1987، ص171 وما بعدها.

58- السيد: الذئب. العملّس: القوي على السير. أرقط زهلول: نمر أملس. عرفاء: طويلة العرف وهو شعر العنق. جيأل: من أسماء الضبع.

59- أعجب العجب في شرح لامية العرب، مصدر سابق، ص143، وما بعدها.

وما ذاك إلا بسطة عن تفـضل عليهم وكان الأفضل المتفضل

وإني كفاني فقد من ليس جازيـ ـا بحسني، ولا في قربه متـعلل

ثلاثة أصـحـاب: فـؤاد مشـيع وأبيض إصليت وصفراء عيطل

هتوف من الملس المتون يزيـنها رصائع قد نيطت إليها ومحمل

إذا زلّ عنها السهم، حنت كأنهـا مرزأة، ثكلى، ترن وتـعـول

فهو يعاند ويكابد ويتحمل شتى أنواع الضيم والمشقة، يجاهد نفسه على الجوع، ويتصدى لنواميس الطبيعة المهلكة رافضا الخضوع لأي كان:[59]

أديم مـطال الجوع حتى أميـتـه وأضرب عنه الذكر صفحا فأذهل

وأستف ترب الأرض كي لا يرى له علي، من الطول، امرؤ متطـول

وتتجلى لنا مأساته، كصعلوك في تفرده، وقصوره بذاته دون كفيل. وقد كان الجاهلي عزيزا بنفسه وببني قومه، يخوض غمار الحياة متكاتفا معهم، ولكن الشنفرى تخلى عنه مجتمعه القبلي، وألمت به صروف الدهر، وهي تتياسر لحمه، وتطارده الجنايات، وتعتريه الهموم فتألفه وتعتاده، كما تعتاد حمى الربع المحموم، فتنكد يقظته ونومه، في حين تظل هي مفتّحة:[60]

طريد جنايات تياسرن لحمه عقيـرته لأيها حم أول

تنام إذا ما نام، يقظى عيونها حثاثا إلى مكروهة تتغلغل

وتبلغ بالشنفرى السوداوية إلى أن يقتل فييتّم ويؤَيم ويسرف في القتل، وهو فخور بهذا القتل في أفدح صوره وأبشع مآسيه:[61]

فأيـمـت نسـوانا، وأيتمت ولـدة وعدت كما أبدأت، والليل أليل [62]

وما يقال عن لامية الشنفرى يصدق أيضا على معلقتي امرئ القيس وطرفة بن العبد وغيرهما...

فامرؤ القيس يبدأ معلقته مستوقفا صاحبيه ليعيناه على البكاء على ذكريات الأحبة ومنازلهم، فهو يبكي ماضيه السعيد وينعى على الحياة تغيرها الدائم.

وعندما امتد به الخيال إلى بعيد الأيام، وقديم العهود، راح يطلق الآهات ويصعد الزفرات، لأنه كان يحن إلى ذلك العهد الذي كانت فيه الحياة ناعمة، لا تنوء بثقل الهموم.

يقول امرؤ القيس في معلقته:[63](الطويل):

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشـمأل

60- المصدر السابق، ص146.

61- المصدر السابق، ص166.

62- الليل أليل: الشديد الظلمة.

63- امرؤ القيس، ديوانه، صص155، 156.

كأني غـداة البـيـن يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقـف حنظل
وقوفا بها صحبي على مـطـيهم يقولون لا تهـلك أسـى وتجمل
- وقفت بها حتى إذا مـا تـرددت عمايةُ محزون بشـوق موكّـل
وإن شفـائي عبـرة مهـراقة، فهل عند رسم دارس من معول
كدأبك من أم الحـويـرث قبلها وجارتـها أم الـربـاب بمأسل
إذا قامتا تضوع المسـك منهما نسيم الصـبا جاءت بريا القرنفل
ففاضت دموع العين مني صبابة على النحر حتى بل دمعي محمل
ألا رب يوم، لك منهن، صالح ولا سيما يوم بـدارة جـلـجل

ويسترسل امرؤ القيس في سرد مغامراته ، ينتقل من مجون إلى مجون، ومن موضوع إلى آخر.

وبحر الطويل من أصلح البحور لموضوعات القص، فمن وصف مغامراته اللاهية، وذكرياته الماجنة، إلى وصف الليل الذي أطبق عليه بأستاره، وبما يشتمل عليه من هموم:[64]

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع من الهموم ليبـتلي
فقلت له لما تمطـى بصلـبـه وأردف أعجازا وناء بكـلـكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انـجلي بصبحٍ وما الإصباح منك بأمثل
فيـا لك من لـيـل كأن نجومه بكلّ مـغار الفتـل شدت بيذبل
كأن الثريا علقت في مـصـامها بأمراس كتان إلى صم جـنـدل

ثم ينتقل بنا إلى وصف الفرس والصيد والطعام ويختم بموضوع المطر والطبيعة.

فالحزن هو الطابع الذي يشد معاني المعلقة، بدأ فيها امرؤ القيس حزينا، فبكى حتى بلّ دمعه محمله وانتهى به المطاف في آخر المعلقة إلى أن أغرق الأودية والصحراء حزنا، فهو يختمها بقوله:[65]

أصاح أترى برقا أريك وميضه كلمح اليدين في حبي مكـلل
يضيء سناه أو مصابيح راهب أهان السليط في الذبال المفتل
قعدت وأصحابي له بين ضارح وبين العذيب بعدما ما متأملي
علا قطناً بالشيم أيـمن صوبـه وأيسره على الستار فيـذبـل[66]
وأضحى يسح الماء عن كلّ فيقة يكب على الأذقـان دوح الكنهبل[67]

64- امرؤ القيس، ديوانه، ص117.

65- المصدر السابق، صص121، 122.

66- قطن والستار ويذبل: أسماء جبال. بالشيم: بالنظر إلى البرق. صوبه: مطره الذي يصيب الأرض منه.

67- الفيقة: الفترة بين الحلبتين. فكأنه يقول إن المطر يسح مرة ويسكن أخرى. الكنهبل: شجر عظام.

68- المكاكي: نوع من الطير، واحدته مكاءة، وهو حسن التغريد في الصباح. الجواء: موضع بنجد.

69- نفيانه: ما نفي من قطره. العصم: الأوعال. من كل مؤئل: من أماكنها الشامخة الحصينة المعتصمة بها في أعالي الجبال.

كأن مكـاكـي الجـواء غدية صبحن سـلافا من رحـيق مفلفل[68]

ومر على القنان من نـفـيـانه فأنزل منه العصم من كلّ مـؤثل[69]

وتيماء لم يترك بها جذع نخـلة ولا أُطماً إلا مشـيـدا بـجـندل[70]

كـأن أبـانـا في أفـانين ودقه كبـيـر أنـاس في بجـاد مزمل

كأن ذرى رأس المجـيمر غدوة من السـيل والأغثاء فلكة مغزل

كأن سباعا فيه غـرقى عشيـّة بأرجائه القصوى أنابيش عنصل[71]

وألقى بصحراء الغبيط بعـاعه نزول اليماني ذي العياب المحمل[72]

ومنه ما قصه علينا في رحلته إلى قيصر الروم، وهي من القصائد التي استشهد بها صاحب المرشد[73] ومطلعها:

سما بك شوق بعدما كان أقصرا وحلّت سليمى بطن قو فعرعرا

وفيها يستعيد ذكرى رحلة الظعائن، فيشبهها وهي سائرة بالحدائق المملوءة بشجر الدوم، أو بالسفن المطلاة بالقار. أو بالنخيل الباسقات اللاتي نبتت على حافة الماء. وحماها أقوام من الربداء ممن سكنوا البحرين، وكان لهم بصر بالنخيل ومعرفة غراسته واستغلاله:[74]

بعيني ظعن الحي لما تحملـوا لذي جانب الإفلاح من حيث قيمرا

فشبهتهم في الآل لما تكـمشوا حدائق دوم أو سفـيـنا مقـبـرا

أو المكرعات من نخيل ابن يامن دوين الصفا اللائي يلين المشقـرا

سوامق جبار أثـيـث فروعـه وعالين قنوانا من الـبـسر أحمرا

حمته بنو الربداء مـن آل يامن بأسيـافـهـم حتى أقـر وأوقرا

وأرضى بنو الربداء واغتم زهره وأكـمـامه حتى إذا مـا تهصرا

أطافـت به جيلان عند قطاعه تردد فيه العين حتى تـحـيـرا

ثم يأخذ وصف رحلته وسيره [75]

تذكّرت أهلي الصالحين وقد أتت على خملي خوص الركاب وأوجرا

فلما بدا حـوران والآل دونـها نظرت فلم تنـظـر بعينيك منظرا

تـقـطع أسباب اللـبانة والهوى عشـية جـاوزنا حماة وشـيـزرا[76]

بسير يضج العـود منـه يـمـنّه أخو الجهد لا يلوى علي تعذرا

70- الأطم: الحصن. المشيد بجندل: المبني بالحجارة.

71- أنابيش عنصل: وهو البصل البري.

72- بعاعه: ثقله. نزول اليماني: كما ينزل الرجل اليماني. ذي العياب: صاحب الأعدال المملوءة ثيابا وبزا.

73- د. عبد ا الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص471.

74- المصدر السابق، ص62.

75- المصدر السابق، ص62.

76- حماة وشيزر: مدينتان معروفتان من مدن الشام.

ولم يـنـسني ما قد لـقيت ظعائنا وخملالها كالقر يوما مـخـدرا[77]

كأثل من الأعراض من دون بيشة ودون العميم عامدات بغضورا[78]

إلى أن يقول:[79]

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقيصرا[80]

فـقـلت له لا تـبـك عينك إنما نحاول ملكا أو نموت فنعذرا

وإني زعـيـم إن رجعت مملكا بسير ترى منه الفُرانق أزورا

على لاحـب لا يـهـتدى بمناره إذا سافه العود البناطي جرجرا

ومن ذلك معلقة طرفة بن العبد التي جمع فيها بين وصف الأطلال، ووصف الناقة، والافتخار بنفسه، ثم موقفه من الحياة والموت.

فقد فجع طرفة بفاجعة الموت وهو حدث، فكفله أعمامه الذين لم يسبغوا عليه من الحنان ما كان يحتاج إليه في طفولته. فنشأ متفردا، منطويا على ذاته ثائرا على كثير من التقاليد الاجتماعية السائدة آنئذ.

وقد يكون من أسباب ثورته على أعمامه، ما كان من أمرهم مع أمه إذ جاروا عليها بعد وفاة أبيه، وحرموا صغارها حقّهم في تركة أبيهم.

وعندما ألفى طرفة نفسه دون نصير ضاعف ذلك من شعوره بالألم، ودفعه إلى التشاؤم.

ومن معلّقته الطويلة نجتزئ ما يلي: [81]

لخولة أطـلال ببرقة ثـهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقـولـون " لا تهلك أسى وتجلّد"

يقف الشاعر على أطلال خولة ويتحسر على فراقها ثم ينتقل إلى وصف الناقة، التي يمضي بها همه، وينطلق لتحقيق إرادته في الحياة:[82]

وإني لأمضي الهم عند احتضاره بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

ثم يأخذ في وصف هذه الناقة، ويبدع في تصويرها، ويشبهها بتشابيه عديدة، فيصف أجزاء جسمها في أبيات متتالية كثيرة، وينتقل بعد هذا إلى الفخر بنخوته فيقول:

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني عنـيـت فلم أكـسل ولـم أتبلّد

ولست بحلال التـلاع مخافـة ولكن مـتى يسترفـد القوم أرفد

فإن تبغني في حلقة القوم تلقني وإن تقتنصني في الحوانيت تصطد

77- الظعينة والقر: الهودج. والمخدر: المقيم في الخدر.

78- الأثل: شجر معروف. الأعراض: الأودية. بيشة: مكان معروف بكثرة السباع.

79- امرؤ القيس، ديوانه، ص64.

80- لما قصد امرؤ القيس أرض الروم صحب معه عمرو بن قميئة، ومات عمرو في هذه الرحلة فقيل عمرو الضائع.

81- طرفة، ديوانه ، ص19.

82- المصدر السابق، ص22.

وإن يلتق الحي الجميع تلاقني إلى ذروة البيت الرفـيـع المصمد

يعتقد طرفة أنه المسؤول عن عزة قومه، حين يتنادى القوم متسائلين عن من يدفع الشر عنهم، فيهب دون تكاسل أو تباطؤ، فهو لا ينزل في الأرض المنخفضة، مستترا عن الأضياف أو خوفا من الأعداء، وهو إلى ذلك يجمع بين الجد والهزل، فإن طلبوه في محافل القوم يجدوه، وإن طلبوه في بيوت الخمارين يجدوه.

وإن انتسب القوم متفاخرين كان أعلاهم حظا من النسب، إلا أن طرفة لا يلبث أن يبدي لنا وجهه الآخر، وجه العربيد المنبوذ:[83]

ومازال تشرابي الخمور ولذتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن تحامتني العشيرة كـلها وافردت إفراد البعـير المعبد

وهو إذ يقتنص لذة الحياة فإنه يفعل ذلك خوفا من ضياعها ويأسا من دوامها. ويعتقد أنه يحقق باللذة انتصارا على الموت الذي روعه. وهذا مذهبه في الحياة الذي جعله لا يؤمن بالخلود، ولكنه يؤمن بأن حياة الإنسان تنتهي على هذه الأرض.

وهذا سبب لجوئه إلى اللذة التي تتمثل في ثلاثة أمور هي الخمر، والحرب والمرأة، ولولاها لما كان عنده فرق بين الموت والحياة:

ألا أيهذا اللائمي أحضر الوغى وأن أشهد اللذات، هل أنت مخلدي

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملـكت يـدي

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك، لم أحفل متى قام عودي

فمنهن سبقى العاذلات بشـربة كميت متى ما تعل بالماء تزبد

وكري إذا نادى المضاف محنبا كسيد الغضا، نبهته المتـورد

وتقصير يوم الدجن، والدجن معجب ببهكنة تـحـت الخـباء المعمد

والشاعر إذ يتفرغ للذاته فإنه يظل خائفا أن يتعجله الموت، ومن هنا فهو يقرر أن يروي نفسه في حياته ليموت ريان وعاذله عطشان، لاعتقاده أنه ليس ثمة وراء الحياة الحاضرة حياة أخرى، إذ لا فرق في نهاية الأمر بين البخيل والحريص على جمع ماله، أو الغوي الضال المبذر لماله. فقبراهما متشابهان، وهما متساويان أمام الموت الذي يعم الأجواد والبخلاء. وهذا ما جعله لا يرى نفعا من التمسك بالحياة، طالما أن الحياة معدودة:

يقول طرفة:[84]

83- طرفة، ديوانه، ص31.

84- طرفة، ديوانه، صص33، 34.

85- المصدر السابق، ص37.

86- العضب: السيف القاطع.

87- المعضد: سيف يقطع به السحر.

88- طرفة، ديوانه، ص36.

كـريم يـروي نفسه في حياته ستعلم إن متنا غدا أينا الصدي

أرى قـبر نـحام بخيل بمـاله كقبر غوي في البطالة مفسـد

ترى جثوتين من تراب عليهما صفائح صم من صفيح متضد

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي عقيلة مـال الفاحش المـتـشدد

أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفـد

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليـد

تلكم هي مأساة طرفة التي كثيرا ما حاول التغلب عليها بالانغماس في اللذة، ومع أنه ينعى على الحياة تغيرها الدائم، إلا أنه يعود إلى التفاخر بفضائل تدلّ على تعلقه بها:(85)

أنا الرجل الضرب الذي تعرفونه خشاش كرأس الحية المـتـوقـد

فآليت لا ينفك كشحي بطـانة لعضب رقيق الشفرتين مـهـند(86)

حسام، إذا ما قمت منتصرا به كفى العود منه البدء، ليس بمعضد(87)

أخي ثقة لا ينثني عن ضريبة إذا قـيـل مهلا! قال حاجزة: قدى

إذا ابتدر القوم السلاح وجدتني مـنـيـعـا إذا بلّت بقائمه يدي

ولكن ما يهيج حزن الشاعر ويؤجج نار غضبه ما كان من ظلم أقاربه له، فقد كان أشد تأثيرا عليه من وقع الحسام المهنّد:(88)

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة من وقع الحسام المهنّد

فمعلقة طرفة جاءت على نسق الطويل، وقد جمعت أغراضا تتسم بالجلالة والرصانة من القص فإلى التظلم فالمفاخرة، وما تلخصه خواطره التي تنبئ عن موقفه من الحياة والموت.

لأن بحر الطويل كما يقول عنه البستاني في مقدمة الإلياذة:

" بحر خضم يستوعب مالا يستوعب غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات، وسرد الحوادث وتدوين الأخبار، ووصف الأحوال. ولهذا ربا في شعر المتقدمين على ما سواه من البحور، لأن قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصي من كلام المولدين.

خذ مثالاً لك معلقات: امرئ القيس وزهير وطرفة ولامية الشنفرى، وقصيدة عبد يغوث الحارثي التي مطلعها:

ألا لاتلوماني كفى اللوم ما بيا فما لكما في اللوم نفع ولا ليا"(89)

ومنه معلقة زهير بن أبي سلمى التي بدأها بالوقوف على الأطلال ووصف الظعائن في الهوادج، فيقول:(90)

أمن أم أوفى دمـنـة لم تكلم بحـومـانـة الدراج فالمتـلثم

89- البستاني سليمان، مقدمة ترجمة الإلياذة، دار النهضة، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، ط3، 1966، ص91.

90- المرجع السابق، ص81، وما بعدها.

91- زهير، ديوانه، ص74.

ودار لهـا بالرقمـتين كأنها ... مراجيع وشم في نواشر معصم
بها العين والآرام يمشين خلفة ... وأطلاؤها ينهضن من كلّ مجثم
وقفت بها من بعد عشرين حجة ... فـلأيا عـرفت الدار بعد توهم
فلما عرفت الدار قـلت لربعها ... ألا انعم صباحا أيها الربع واسلم
تبصر خليلي! هل ترى من ظعائن ... تحملن بالعلياء من فوق جرثـم

ويطيل في وصف الرحلة. ثم ينتقل إلى مديح السيدين اللذين سعيا من أجل السلام بين قبيلتي عبس وذبيان:[91]

يمينا لنعـم السـيدان وجدتما ... على كلّ حالٍ من سحيل ومـبرم
تداركـتما عبسا وذبيان بعدما ... تفانوا ودقّوا بينهم عطر منـشم
وقد قلتما إن ندرك السلم واسعا ... بمال ومعروف من القول نسـلم
فأصبحتما منها على خير موطن ... بعيدين فيها من عقوق ومـأثـم
عظيمين في عليا معد – هديتما- ... ومن يستبح كنزا من المجد يعظم

ويمضي بعد ذلك إلى تحذير الأحلاف مذكّرا إياهم بنار الحرب وويلاتها، فيقول:[92]

ألا أبلغ الأحـلاف عني رسالة ... وذبـيـان: هل أقسمتم كلّ مقسم
وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم ... وماهو عنها بالـحديـث المرجـم
فتعرككم عرك الرحى بثـفالها ... وتلـقـح كـشـافا ثم تنتج فتتئم
فـتـنتج لكم غلمان أشأم كلهم ... كأحـمـر عـاد ثم ترضع فتفطم
فتغلل لكم ما لا تـغـل لأهلها ... قرى بالعراق من قـفـيـز ودرهم

ثم يخْلص في نهاية معلقته إلى أبيات الحكمة التي يلخص فيها خبرته بشؤون الحياة وأخلاق الناس، فيستهل هذا المقطع بإعلان سأمه من الحياة لطول حياته، فيقول:[93]

سئمت تكاليف الحياة ومن يـعش ... ثـمـانـيـن حولا لا أبالك يسأم

ويختم حكمه بقوله:

وإن سفاه الشيخ لا حـلـم بعده ... وإن الفتى بعد السفاهة يحـلـُم

ومن ذلك مجمهرة عدي بن زيد التي جمع فيها كثيرا من الحكم والاعتبارات، والتي مطلعها:[94]

أتعرف رسم الدار من أم معبد ... نعم!ورماك الشوق قبل التجلد

ومما ورد فيها:[95]

كفى زجرا للمرء أيام دهـره ... تروح له بالواعظات وتـغـتـدي
بليت وأبليت الرجال فأصبحت ... سنون طوال قد أتت قبل مـولـدي

92- المصدر السابق، صص79، 80.

93- المصدر السابق، ص86 وما بعدها.

94- جمهرة أشعار العرب، ص178.

95- المصدر السابق، صص179، 180.

فلا أنا بدع من حوادث تعتري   رجالا عرت من مثل بؤسي وأسعد

فنفسك فاحفظها عن الغي والردى   متى تغوها يغو الذي بك يـقـتـدي

- عن المرء لا تسل وسل عن قرينه   فـكـل قـرين بالـمـقارن يقتدي

إذا أنت فاكهت الرجال فلا تلع   وقل مـثـل مـا قـالوا ولا تتزيد

إذا أنت طالبت الرجال نوالهم   فـعـفّ ولا تـأتـي بـجهد فتنكد

فمن هذه الأمثلة وغيرها يتجلى لنا أن وزن الطويل يتقبل ضروبا عدة من الشعر. مما جعل القدماء يكثرون من النظم عليه.

يقول إبراهيم أنيس:" إن بحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزانا لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، تلك هي التي عِني بها الجاهليون عناية كبيرة، وظل الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأولى."[96]

ومن أمثلة المفاخرة نقف على بعض الشواهد، فمن القصائد المشهورة التي وردت في أمهات المجاميع الأدبية، قصيدة السموأل التي يقول فيها:(الطويل)[97]

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه   فكـل رداء يـرتديه جميل

وإن هو لم يحمل على النفس ضيمها   فليس إلى حسن الثناء سبيل

تـعـيـرنا إنـا قـليل عديـدنا   فـقـلت لها إن الكرام قليل

وما قلّ من كانت بـقـايـاه مثلنـا   شباب تسامى للعلى وكهول

وما ضرنا أنّـا قـلـيـل وجـارنـا   عزيز، وجار الأكثرين ذليل

وإنـا لـقـوم لا نـرى القـتل سبة   إذا ما رأته عامر، وسلـول

- ومـا مـات مـنـّا سيد حتف نفسه   ولا طُلّ يوما حيث كان قتيل

تسـيـل عـلى حد الظّبات نفوسـنا   وليست على غير الظبات تسيل

وننكر إن شئنا على الناس قولـهـم   ولا ينكرون القول حين نقول

إذا سـيـد مـنـا خـلا، قـام سيد   قؤول، لـما قال الكرام فعول

- سـلـي إن جهلت الناس عنا وعنهم   فليس سواء عـالم وجـهـول

ومنه قصيدة زهير بن أبي سلمى التي مطلعها(الطويل)[98]

رأيت بني امرئ القـيـس أصفقوا   علينا وقالوا إننا نحن أكـثـر

96- د.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص98.

97- السموأل، ديوانه، ص126.

98- زهير، ديوانه، ص31.

99- عنترة، ديوانه، ص51.

وقصيدة عنترة التي مطلعها(الطويل)[99]

ألا هل أتاها أن يوم عـراعـر شفى سقما، لو كانت النفس تشتفي

وقصيدة حاتم الطائي التي يفتخر فيها بصفات الجود والعفة وضمنها بعض الحكم. وقد جاء فيها:(الطويل) [100]

أماوي قد طال التجنب والهجر وقد عذرتني في طلابكم العـذر

أماوي إن المال غاد ورائـح ويبقى من المال الأحاديث والذكر

أماوي إني لا أقـول لسـائل إذا جاء يوما حلّ في مالنا الـنزر

- وقد علم الأقوام لو أن حـاتما أراد ثراء المال، كان له وفْـر

- فَقِدماً عصيت العاذلات، وسلطت على مصطفى مالي أناملي العشـر

وما ضر جارا يا ابنة القوم فاعلمي يـجـاورنـي ألا يكون له سـتر

بعيني عن جارات قومي غفلة وفي السمع عن حديثهم وقـر

وقصيدته التي يفخر فيها بكرمه وقد جاء فيها:[101]

وإنّا نهين المال من غير منّة وما يشتكينا في السنـيـن ضريرها

إذا ما بخيل الناس هرت كلابه وشقّ على الضيف الضعيف عقورها

فإني جبان الكلب بيتي موطأ أجود إذا ما النفس شح ضمـيـرها

وقصيدة الأعشى التي وجهها إلى شيبان بن شهاب الجحدي، ومطلعها:

أعيرتني فخري، وكـلّ قبيلة محـدثة مـا أورثتها سعاتُها

ومنّا الذي أسرى إليه قريبه حريبا ومن ذا أخطأت نكباتها

فقال له: أهلا وسهلا ومرحبا أرى رحما قد وافقتها صلاتها

ومنّا ابن عمرو يوم أسفل شاحبٍ يزيد، وألهـت خيله عذُراتها

سما لابن هر في الغبار بطعنة يفور على حيزومه نـعراتها

ومنّا امرؤ يوم الهمامين ماجد بجو نَطَاعٍ يوم تجني جناتـها

ومنّا الذي أعطاه في الجمع ربه على فاقة، وللملوك هـبـاتها

سبايا بني شـيـبان يوم أُوارةٍ على النار إذ تُجـلى له فتياتها

كفى قومه شيبان أن عظـيـمة متى تأته تؤخذ لها أهبـاتـها

ولا يكاد الفخر ينفصل عن موضوع القصص المرتبط عندهم بماضي الأجداد وأمجادهم. يقول الدكتور عبد ا الطيب:" ولأمر ما فضل الشعراء بحر الطويل على غيره في باب القصص المتصل بماضيهم وأخبارهم وأساطيرهم وملاحم قبائلهم في الأزمان السالفة، فإن حظه من ذلك

100- شعراء النصرانية، ص109.

101- المرجع السابق، ص304.

هو الأوفر بالنسبة إلى غيره من البحور. ومنحى الشعراء فيه يناسب معاني التغني بجلالة الماضي وعنصر القصص والنعت فيه من الطراز الذي يدعو السامع لأن يصغي ويتفهم."[102]

ويضيف:" وقد كانت العرب بحقّ ترى في تاريخها وأساطيرها وأخبار وقائعها مادة للتفكر والتأمل والعظة، وقد كان إيثارها للطويل في هذا المضمار، توفيقا عظيما، تأمل مثلا، قول الأخنس بن شهاب التغلبي(المفضليات):

لكل أناس من مـعـد عمارة	عروض إليها يلجؤون وجـانب
لكيز لها البحران والسيف كله	وإن يغشها بأس من الهند كارب
تطاير من أعجاز حوش كأنها	جـهـام أراق مـاءه فهو آئب
وبكر لها بر العراق وإن تشأ	يحلْ دونها من اليمامة حـاجـب
وصارت تميم بين قف ورملة	لها من جبال منتأى ومـذاهـب
وكلب لها خبت ورملة عالج	إلى الحرة الرجلاء حيث تحارب
وبهراء حقّا قد علمنا مكانهم	لهم شرك حول الرصافة لاحِـب
وغارت إياد بالسواد ودونها	برازيق عجم تبتغي من تضـارب
ونحن أناس لا حجاز بأرضنا	مع الغيث ما نُلْفى ومن هو عازب [103]

ومن شواهد المدح في الطويل قصيدة زهير بن أبي سلمى التي يمدح فيها هرم بن سنان ومطلعها:[104]

غشيت ديارا بالبقيع فثهمد	دوارس قد أقوين من أم معبد

والتي جاء فيها:[105]

إلى هرم تهجـيـرها ووسيجها	تروح من الليل التمام وتغتدي[106]
إلى هرم سارت ثلاثا من اللوى	فنعم مسير الواثق المتـعـمد
سواء علـيـه أي حين أتـيـته	أساعة نحس تُتّقى أم بـأسـعد

وقصيدته التي يمدح فيها سنان بن أبي حارثة المري، والتي مطلعها:[107]

صحا القلب عن سلمى وقد كان لا يسلو	وأقفر من سلمى التعانيق فالثقل

ومما جاء فيها:[108]

102- د. عبد الله الطيب المجدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، صص398، 399.

103- المرجع السابق، ص402.

104- زهير، ديوانه، ص19.

105- زهير، ديوانه، ص23.

106- تهجيرها: سيرها في الهاجرة. وسيجها: سيرها السريع.

107- المصدر السابق، ص58.

108- المصدر السابق، ص59.

109- المصدر السابق، ص 61.

110- المصدر السابق، ص69.

بخيل عليها جنة عـبـقـرية   جديرون يوما أن ينالوا ويستعلوا

إلى أن يقول:[109]

فرحت بما خبرت عن سيديكم   وكانا امرأين كل أمرهما يعلو

رأى ا بالإحسان ما فعلا بكم   فأبلاهما خير البلاء الذي يبلو

تداركتما الأحلاف قد ثلّ عرشها   وذبيان قد زلت بأقدامها النعل

ويمدح في قصيدة أخرى حصن بن حذيفة بن بدر، جاء فيها:

حذيفة ينْميه وبدر كـلاهـمـا   إلى باذخ يعلو على من تطاوله

ومن مثل حصن في الحروب ومثله   لإنكـار ضيم أو لأمـر يحاوله

أبى الضيم والنعمان يحرق نابه   عليه فأفضى والسيوف معـاقله[110]

ومن مديحيات الأعشى قصيدته التي نظمها في مدح بني شيبان في يوم ذي قار، والتي جاء فيها:

فدى لبني ذهل بن شيبان ناقتي   وراكبها يوم اللقاء وقلّت

هم ضربوا بالحنو، حنو قراقر   مقدمة الهامرز حتى تولّت

وقصيدته في مدح النبي صلى ا عليه وسلم، التي مطلعها:[111]

ألم تغتمض عيناك ليلة أرمدا   وعادك ما عاد السليم المسهدا

إلى أن يقول:[112]

نبي يرى ما لا ترون وذكره   أغار لعمرى في البلاد وأنجدا

وقصيدته في مدح المحلق التي مطلعها:[113]

أرقت وما هذا السهاد المؤرق   وما بي من سقم وما بي معشق

إلى أن يقول:[114]

ترى الجود يجري ظاهرا فوق وجهه   كما زان متن الهندواني رونق[115]

111- الأعشى، ديوانه، ص67.

112- المصدر السابق، ص69.

113- المصدر السابق، ص177.

114- المصدر السابق، ص178.

115- الهندواني: السيف المنسوب إلى الهند.

116- الجابية: الحوض الضخم. العراقي أراد به كسرى، وفي رواية أخرى: السيح العراقي هو النهر. تفهق: تفيض.

117- النابغة، ديوانه، ص29.

118- المصدر السابق، ص30 وما بعدها.

119- الأعشى ديوانه، ص151.

120- المصدر السابق، ص151.

121- الغوامض: النجوم الغوامض: الضعيفات النور.

122-الجرامة: التمر الرديء. المعاقص: جمع معقص: السهم المعوج.

نفى الذم عن آل المحلق جـفـنـة   كجابية الشيخ العراقي تفهق[116]

ومن ذلك بائية النابغة الذبياني المشهورة في مدح عمرو بن الحارث الأصغر التي مطلعها:[117]

كليني لهم يا أميمة ناصب   وليل أقاسيه بطيء الكواكب.

والتي جاء فيها:[118]

وللحارث الجفني سـيّـد قومه   ليلتمسن بالجيش دار المحارب

إذا ما غزوا بالجيش حلق فوقهم   عصائب طير تهتدي بعصائب

ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم   بهن فلول من قـراع الكـتائب

ومن أمثلة المهاجاة قصيدة الأعشى في هجاء علقمة بن علاثة ومطلعها:[119]

لعمري لئن أمسى من الحي شاخصا   لقد نال خيصا من عفيرة خائصا

ومما جاء فيها:[120]

تبيتون في المشي ملاء بطونكم   وجاراتكم جوعى يبتن خمائصا

يراقبن من جوع خلال مخافـة   نجوم السماء العاتمات الغوامضا[121]

- فلـو كنتم نخلا لكنتم جـرامـة   ولو كـنـتم نبلا لكنتم معاقصا [122]

رمى بك في أخراهم تركك العلى   وفضل أقواما عليك مـراهـصا [123]

فعض حديد الأرض إن كنت ساخطا   بفيك وأحجار الكُلاب الرواهـصا[124]

فهـل أنـتـم إلا عبيدا وإنـمـا   تعدون خوصا في الصديق لوامصا[125]

وقصيدته في هجاء قيس بن مسعود بن قيس بن خالد، والتي مطلعها:[126]

أقيس بن مسعود بن قيس بن خالد   وأنت امرؤ ترجو شبابك وائل

وقصيدته في هجاء يزيد بن مسهر الشيباني التي مطلعها:[127]

هريرة ودعـها وإن لام لائـم   غداة غد أم أنت للبين واهم

ومما جاء فيها:[128]

رأيت بني شيبان يظهر منـهم   لقـومي عـمدا نغصة ومظالم

123- المراهص: المراتب والدرجات، والأقوام المراهص: أصحاب الجاه والرفعة.

124- حديد الأرض: الغليظ منها. الكلاب الرواهص: الصخور الثابتة.

125- الخوص: مفردها: الأخوص الذي ينظر بطرف عينه بغضا وحقدا. اللوامص: الكذابون المنافقون.

126- الأعشى، ديوانه، ص206.

127- المصدر السابق، ص263.

128- المصدر السابق، ص264.

129- طرفة، ديوانه، ص79.

130- المصدر السابق، ص80.

131- المنهاج، ص268.

132- البستاني، مقدمة الإلياذة، ج1، ص91.

133- المرجع السابق، ج1، ص92.

فإن تصبحوا أدنى العدو فقبلكم من الدهر عادتنا الرباب ودارم

وسعد وكعب والعباد وطي ودودان في ألفافها والأراقم

ومن ذلك هجاء طرفة لعبد عمرو، في قصيدة له مطلعها:(129)

لهند بحزان الشريف طلول تلوح، وأدنى عهدهن محيل

وقد جاء فيها:(130)

وأنت امرؤ منّا، و لست بخيرنا جوادا على الأقصى وأنت بخيل

فأصبحت فقعا نابتا بـقـرارة تصوح عـنه، والذلـيـل ذليل

2-2- نسق البسيط: لا يكاد يختلف البسيط عن الطويل في رصانته واستيعابه موضوعات الرثاء والفخر والمدح والهجاء التي قيلت في قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع.

يقول عنه حازم:" وتجد للبسيط سباطة وطلاوة."(131)

و يقول عنه البستاني بأنه يقرب من الطويل، ولكنه لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين، وهو من وجه آخر يفوقه رقة وجزالة، ولهذا قلّ في شعر أبناء الجاهلية وكثر في شعر المولدين.

فمن أمثلة الشعر الجاهلي قول تأبط شرا:

يا عيد مالك من شوق وإبراق ومن خيال على الأبواب طراق"(132)

وقول عبده بن الطيب:

هل حبل خولة بعد الهجر موصول أم أنت عنها بعيد الدار مشغول(133)

ويقول عبد ا الطيب:" البسيط كما قدمنا أخو الطويل في الجلالة والروعة، إلا أن الطويل أعدل مزاجا منه. ويقصر بالبسيط أن فيه بقية من استفعالات الرجز ذات دندنة تمنع نَغَمه أن يكـون خالص الاختفاء وراء كلام الشاعر، وكامل النزول منه بمنزلة الجو الموسيقي الذي يكون مـن الشعر كالإطار من الصورة. ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين: العنف أو اللين"(134) وقد يكون اللين في موضوعات كالرثاء أو الغزل أو المدح، في حين يكون الفخـر والحماسـة والهجاء في قصائد لا تلين، وقد تشتمل القصيدة الواحدة على النقيضين.

فمن شواهد الرثاء في وزن البسيط قصائد الخنساء في رثاء أخويها معاوية وصخر.

ومما جاء في إحدى قصائدها التي تعبر فيها عن حزنها المر على أخيها معاوية، وتحض علـى الثأر له، قولها:(135)

يا عين فيضي بدمع منك مغزار وأبكي لصخر بدمع منك مدرار

إني أرقت فـبتّ الليل ساهـرة كـأنما كُحلتْ عـيـني بعوار

134- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص452.

135- عائشة عبد الرحمن، الخنساء، ص93.

136- أطماري: جمع طمر وهو الثوب الخلق، أي أنها لا تلبس الجديد حزنا وحدادا.

137- الخنساء ديوانها، ص63.

أرعى النجوم وما كلفت رعيتها وتارة أتعشى فضل أطـماري[136]

وقد سمعت- فلم أبهج به خبـرا مخبرا قام ينمي رجع أخباري

قال ابن أمك ثاوٍ بالضريح وقـد سدوا عليه بألواح وأحـجـار

فاذهب فلا يبعدنك ا من رجل منّـاع ضيم وطلاّب بـأوتـار

أبكي فـتـى الحي نالته منّيته وكلّ نفس إلى وقـت ومـقـدار

وسوف أبكيك ما ناحت مطوقة وما أضاءت نجوم الليل للساري

ولا أسالم قـوما كنت حربـهم حتى تـعـود بياضا جونة القار

ومن قصائدها التي تفيض باللوعة الصادقة والانفعال الوجداني المثير أيضا فـي رثـاء أخيهـا صخر قصيدتها التي جاء فيها:[137]

قـذى بعينك أم بالعين عـوار أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار

كـأن عيني لذكراه إذا خطرت فيض يسيل على الخدين مـدرار

تبكي لصخر هي العبرى وقد ولهت ودونه من جديد الترب أسـتـار

تبكي خناس فما تنفك ما عمرت لها عليه رنـيـن وهي مـقـتار

تبكي خناس على صخر وحقّ لها إذ رابها الدهر إن الدهر ضـرار

إلى أن تقول:[138]

لـيـبـكه مقتر أفـنى حريبته دهـر وحالـفـه بـؤس وإقتار[139]

ورفـقة حار حاديهم بمهـلكة كـأن ظـلـمتها في الطخية القـار

لا يمنع القوم إن سالوه خلعتـه ولا يـجـاوزه بـالليـل مـرارا

ويجهدها البكاء على صخر، ويستنفد طاقتها، فتخصه بجلّ مراثيها.

فمن نماذج مطالع قصائدها التي تشابهت، وأصبحت تميز قاموسها في الرثاء قولها:[140]

عيني جودا بدمع غير منزور مثل الجمان على الخدين محدور

وقولها:[141]

يا عين مالك لا تبكين تسكابا إذ راب دهر وكان الدهر ريابا

وقولها:[142]

138- المصدر السابق، ص70.

139- الحريبة: تعني ماله ورزقه.

140- المصدر السابق، ص92.

141- المصدر السابق، ص21.

142- المصدر السابق، ص14.

143- المصدر السابق، ص81.

144- المصدر السابق، ص104.

145- المصدر السابق، ص143.

146- المصدر السابق، ص139.

ياعين فيضي بدمع منك مغزار وابكي لصخر بدمع منك مدرار

وقولها:[143]

يا عين جودي بدمع منك مدرار جهد العويل كماء الجدول الجاري

وقولها:[144]

يا عين جودي بدمع منك تهمال وعـبـرة بنحيب بـعـد إعوال

وقولها:[145]

لا تسأمي أن تعودي غير خاذلة فيضا كفيض غروب ذات أو شال

وقولها:[146]

يا عين جودي بدمع منك مهراق إذا هدى الناس أو هموا بإطراق

وقولها:[147]

يا عين بـكي بدمع غير إنزاف وابكي لصخر فلن يكفيكه كاف

وقولها:[148]

عيني جودا بدمع منكما جودا جودا ولا تعدا في اليوم موعودا

وقولها:[149]

ما بال عينك منها دمعها سرب أراعها حزن أم عادها طرب

وقولها:[150]

أبكي لصخر إذا ناحت مطوقة حمامة سجوها ورقاء بالوادي

وقولها:[151]

عيني جودا بدمع غير منزور وأعولا إن صخرا خير مقبور

ومن ذلك قصيدة أعشى باهلة التي يرثي فيها أخا له قتله بنو الحرث بن كعـب، وممـا جـاء فيها:[152]

إني أتتني لسان ما أسر بـها من علو لا عجب فيها ولا سخر[153]

جاءت مرجمة قد كنت أحذرها لو كان ينفعني الإشفاق و الحذر

تأتي على الناس لا تلوي على أحد حتى أتتنا، وكانت دوننا مضـر

147- المصدر السابق، ص129.

148- المصدر السابق، ص53.

149- المصدر السابق، ص19.

150- المصدر السابق، ص47.

151- المصدر السابق، ص90.

152- جمهرة أشعار العرب، ص254.

153- أراد باللسان القول، علو: لعله اسم من حمل إليه خبر مقتل المرثي.

154- تثليث: موضع.

155- لا تغب: لا تأتي يوما وتنقطع آخر خوى: اضمحل فلم يمطر.

إذا يـعـاد لها ذكـر أكـذبـه حتى أتتني بها الأنباء والخـبـر

فـبـتّ مكتئبا حيران أنـدبـه ولـست أدفـع ما يأتي به القـدر

فجاشت النفس لما جاء جمعهم وراكـب جاء من تثليث معـتمر[154]

إن الذي جئت من تثليث أندبه منه السماح ومنه الجود والغـيـر

تنعي امرأ لا تغب الحي جفنته إذا الكواكب خوى نوأها الـمـطـر[155]

ومن القصائد التي يمتزج فيها الغزل بالحزن، قصيدة الأعشى الأكبر التي عبر فيها عن معاناته من ألم الجوى الذي برح به:[156]

نام الخلي وبـتّ الليل مـرتفقا أرعى النجوم عميدا مثبتا أرقا[157]

أسهو لهمي ودائي، فهي تسهرني بانت بقلبي وأمسى عندها غلقا

يا ليتها وجدت بي ما وجدت بها وكان حب ووجد دام، فاتـفـقا

لا شيء ينفعني من دون رؤيتها هل يشتفي وامق ما لم يصب رهقا[158]

صادت فؤادي بعيني مغزل خذلت ترعى أغن غضيضا طرفه خرقا

إلى أن يقول:

من نالها نال خلدا لا انقطاع له وما تـمـنى، فأضحى ناعما أنقا

تلك التي كلفتك النفس تأملها وما تعلقت إلا الحين والـحـرقـا[159]

ويقول زهير بن أبي سلمى:[160]

نـام الخـلـي فنوم العين تقرير مما ادّكرت وهم النفس مذكور

ذكرت سلمى وما ذكري براجعها ودونها سبسب يهوي به المور

وما ذكرتك إلا هجت لي طـربا إن المحب ببعض الأمر معذور

ليـس المحـب بمن إن شطّ غيره هجر المحب وفي الهجران تغيير

ومنه أيضا ما جاء في قصيدة النابغة:[161]

عوجوا، فحيوا لنـعـم دمـنة الدار مـاذا تحيون من نـؤي وأحـجار

أقـوى وأقـفـر من نعم، وغـيّره هوج الرياح بهابي الـتـرب، موار

وقـفـت فـيها سـراة اليوم، أسألها عن آل نـعـم، أمـونا عبر أسفار

فاستعـجمت دار نُـعم، ما تكـلمنا والـدار لـو كـلمتنا ذات أخبـار

رأيت نعما وأصحابي على عـجـل والعـيـس للبين قد شـدت بأكوار

156- الأعشى ديوانه، ص188.

157- مرتفقا: متوسدا مرفقي.

158- وامق: محب، الرهق. الوطر، الغاية.

159- الحين: الهلاك.

160- زهير، ديوانه، ص37.

161- النابغة، ديوانه، ص18 وما بعدها.

فـكـان ذلك مـني نظرة عرضت حـيـنا وتـوفـيـق أقـدار لأقدار

وقـد نـكـون ونُـعـم لاهيين معا والدهر والـعـيش لم يهمهم بإمرار

أيـام تـخـبـرني نـُعـم وأخبرها ما أكتم الناس من حاجي وأسـراري

أقـول والـنـجـم قد مالت أوائـله إلـى الـمـغـيب تثبت نظرةً حـار

ألـمـحه من سنا برق رأى بصري أم ضوء نُعم بـدا لي أم سـنـا نـار

بـل ضـوء نُعم بدا والليل مـعتكر فـلاح مـن بين أثـواب وأسـتـار

تلوث بعد افتضال البرد مـئـزرها لوثا على مثل دعص الرملة الـهاري

ومما قاله عنترة في كبره:[162]

ذنبي لعبلة ذنب غير مغـتـفـر لما تبلج صبح الشيب في شعري

رمت عبيلة قلبي من لواحظـها بكل سهم غريق النزع في الحور

فاعجب لهن سهاما غير طائشة مـن الجـفون بلا قوس ولا وتر

كم قد حفظت ذمام القوم ومن وله يـعـتادنـي لبنات الذّل والخفر

- هم الأحبة إن خانوا وإن نقضوا عهدي فما حلت عن وجدي ولا فكري

أشكو من الهجر في سر وفي علن شكوى تؤثر في صلد من الحـجر

ومنه أيضا معلقة الأعشى التي يستهلها بالوداع لفراق الأحبة:[163]

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهـل تطـيق وداعا أيها الرجل

وفيها يصف هريرة ويطيل في وصفها، فيقول:[164]

غراء فرعاء مصقول عوارضها تمشي الهوينا كما يمشي الوحي الوجل

كـأن مشيتها مـن بيت جارتها مـر السـحابة لا ريـث ولا عـجل

ويؤلمه أن تصد عنه، فيبوح بمعاناته قائلا:[165]

صدت هريرة عنا ما تـكـلمنا جـهـلا بـأم خليد، حـبل من تصل

أأن رأت رجلا أعشى أضر به ريـب المـنـون ودهـر مـفند خبل

- علّقتها عرضا، وعلقت رجـلا غيري، وعلّق أخرى غيرها الـرجـل

وعـلـقـتـه فتاة ما يحاولها مـن أهـلـها مـيـت يهذي بها وهل

وعلقتني أخيرى ما تـلائمني فاجـتـمع الحـب حبا كله تـبـل

فكلنا مغرم يهذي بصـاحـبه نـاءٍ ودانٍ ومخـبـول ومخـتـبـل

ثم ينتقل بعد هذا إلى وصف السحاب، فمجالس الشرب، فإلى وصف رحلته الشاقة، إلى أن يختم بتهديد يزيد بن مسهر الشيباني والمفاخرة بالأجداد.

162- عنترة، ديوانه، ص150.

163- الأعشى، ديوانه، ص217.

164- المصدر السابق، ص217.

165- المصدر السابق، ص218.

فيقول مهددا ومفاخرا:

أبـلغ يزيد بن شيبان مألكة ... أبـا ثبـيت أما تنفـك تأتكل
ألست منتهيا عن نحت أثلتنا ... ولست ضائرها ما أطّـت الإبل
تغري بنا رهط مسعود وإخوته ... عـند اللقاء، فتردي ثم تعـتزل
لأعرفنك إن جـد النـفـير بنا ... وشبت الحرب بالطواف واحتملوا
كناطح صخرة يـوما ليفلقـها ... فـلم يضرها وأوهى قرنه الوعل
سائل بني أسد عنّا فقد علـموا ... أن سـوف يأتيك من أنبائنا شكل
واسأل قشيرا وعبد ا كـلـهم ... واسأل ربيـعة عنا كيـف نفتعل

ومنه قول سلامة بن جندل السعدي الذي يستهل قصيدته بالأسف على شبابه المولّي:[166]

أودى الشباب حميدا ذو التعاجيب ... أودى وذلك شأو غير مطلوب
ولّى حثيثا وهذا الشيب يـطـلبه ... لو كان يدركه ركض اليعاقيب
أودى الشباب الذي مجد عواقبه ... فـيه نلذ ولا لـذات للشـيـب

ثم يمزج فخره بلهوه، فيقول:[167]

قد يسعد الجار والضيف الغريب بنا ... والسـائلون ونغلي ميسر النيب
-وعـنـدنا قـيـنة بيضاء ناعمة ... مثل المهاة من الحور الخراعيب
دع ذا وقـل لـبـني سعد لفضلهم ... مدحا يسير به عادي الأراكـيب
يـومان يـوم مـقـامات وأنديـة ... ويوم سير إلى الأعـداء تأويب
- وكـرنا خـيـلنا أدراجها رجعـا ... كس السنابك من بدء وتـعـقيب[168]
هـمـت مـعـد بـنا هما فنهنها ... عنّا طعان وضرب غير تـذبيب
بـالمشرفي ومصـقول أسـنـتها ... صم العوامـل صدقات الأنابيب
إني وجـدت بني سـعد بفضـلهم ... كل شهاب على الأعداء مشبوب
إلـى تـمام حماة العز نسبتـهم ... وكل ذي حسب في الناس منسوب
قـوم إذا صرحت كحـل بيوتهم ... عز الذليل ومـأوى كل قرضوب[169]

166- المفضليات، ص119.

167- المصدر السابق، ص120 وما بعدها.

168- الكس: تحات الأسنان فاستعاره للسنابك وأراد أن أنها تثلجت من كثرة السير لثام الحجارة إياها وكل الأرض لها.

169- قرضوب: فقير.

170- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص471.

171- وروي في الأغاني، ج22،ص395: هاجت لي الهم والأحزان والوجعا.

172- زهير، ديوانه، ص90.

173- المصدر السابق، ص91 وما بعدها.

174- الخليل: الفقير، ذو الخلة: أي الفقر.

ينجيهم من دواهي الشرب أزمته   صبر عليها وفيض غير محسوب

ومما جاء في النصح واستنهاض الهمم والحماسة قصيدة لقيط بن يعمر التي مطلعها:[170]

يا دار عمرة من محتلها الجزعا   أهدت لي الهم والأحزان والوجعا[171]

وفيها يقول:

أبـلـغ إيـادا وخال في سراتهم   إني أرى الرأي إن لم أُعص قد نصـعا

يا لهف نفسي إن كانت أموركم   شتى وأُحكِم أمر الناس فـاجـتمـعا

مـالـي أراكـم نياما في بلهنية   وقد ترون شهاب الحرب قد سـطـعا

فاقنوا جيادكم واحـمـوا ذماركم   واستشعروا الصبر لا تستشعروا الجزعا

- وقـلـدوا أمـركـم درکـم   رحب الذراع بأمر الحرب مـضـطلعا

لا مترفا إن رخاء العيش ساعـده   ولا إذا عـض مـكـروه به خشعـا

لا يـطـعـم النوم إلا ريث يبعثه   هـم يـكـاد شَبـاه يـفصم الضِلعا

ما انفك يحلب هذا الدهر أشـطره   يـكـون مـتّـَبـِعا طـورا ومتبعا

هـذا كـتـابي إليكم والنذير لكم   لـمـن رأى رأيـه منكم ومن سمعا

ومن المديح قصيدة زهير بن أبي سلمى في هرم بن سنان التي مطلعها:[172]

قف بالديار التي لم يعفها القـدم   بـلى وغـيـرهـا الأرواح والديـّم

وقد جاء فيها:[173]

إن البخيل ملوم حيث كان ولـ   كـن الجـواد عـلى علاته هرم

هو الجواد الذي يعطيك نائله   عـفـوا ويـظـلـم أحيانا فيظّلم

وإن أتـاه خـليل يوم مسألة   يـقـول لا غائب مالي ولا حرم[174]

القائد الخيل منكوبا دوابرهـا   منها الشنون ومنها الزاهق الزهم[175]

- يهوي بها ماجِد سمح خلائقه   حتى إذا ما أناخ القوم فاحتزمـوا

- يقسم ثم يسوي القسم بينهـم   معتدل الحكم لا هـار ولا هشـم

فـضـّله فوق أقوام ومـجده   ما لم ينالوا وإن جادوا وإن كرموا

قود الجياد وإصهار الملوك وصبر   في مواطن لو كانوا بها سـئـموا

بنزع إمة أقـوام ذوي حسـب   ممـا ييسر أحـيـانا له الطّـُعم

ومن مديحه أيضا لهرم وأبيه وإخوته، قوله:[176]

بل اذكرن خير قيس كلها حسبا   وخـيـرها نـائلا وخيرها خلقا

175- دوابرها: مآخر حوافها. المنكوبة: التي أثرت بها خشونة الأرض. الشنون من الخيل: بين السمين والمهزول. الزهم: كثير الشحم.

176- زهير، ديوانه، ص39 وما بعدها.

177- الدكتور عبد ا الطيب، المرشد على فهم أشعار العرب، ج1، ص469.

178- المرجع السابق، ص470.

القائد الخيل منكوبا دوابـرهـا   قد أُحكمت حكمات القـد والأبـقا

- هو الجواد فإن يلحق بشأوهمـا   عـلى تـكـالـيفه فـمثله لـحقا

أو يسبقاه على ما كان من مهل   فـمـثـل ما قدما من صالح سبقا

أغر أبيض فياض يـفـك عن   أيدي العناة وعن أعناقها الربـقـا

وذاك أحـزمهم رأيـا إذا نـبـأ   من الحوادث عادى الناس أو طرقا

- قد جعل المبتغون الخير في هرم   والسـائـلـون إلى أبوابه طـرقا

إن تلق يوما على علاته هرما   تـلـق السمـاحة منه والندى خلقا

وليس مانع ذي قربى وذي رحم   يوما ولا معدما من خابـط ورقـا

ليث بعثر يصطاد الـرجال إذا   ما كذب الليث عن أقرانه صـدقـا

هـذا ولـيـس كمن يعيا بخطته   وسط الندى إذا ما نـاطـق نـطقا

لو نال حي من الدنيا بمـنـزلة   وسط السماء لـنـالـت كفّه الأفقا

ويرى الدكتور عبد ا الطيب أن مدائح البسيط كلها" تعمد إلى التفخيم وتحم حم الخطابة."[177]

ويقول :" وإذا كان المدح خالصا... رأيت الفخامة وعنصر القوة يغلب عليه، كمـا فـي قافيـة زهير:

إن الخليط أجد البين فانفرقا

وميميته:

حي الديار التي لم يعفيها القدم   بلى وغيرها الأرواح والديم[178]

وإن كنا نذهب مع صاحب المرشد هذا المذهب، فإننا نرى أن هذا الحكم لا يقتصر علـى وزن البسيط وحده، وأن المدائح كلّها ومن أي وزن لا تخلو من التفخيم.

غير أننا لا نختلف معه في أن الشاعر إذا جاء معتذرا كما فعل كعب بن زهير أمام النبي صلى ا عليه وسلم، والنابغة أمام النعمان فإنه يبالغ في تمجيد الممدوح وإظهار قوته متطرفا، كمـا جاء في قول النابغة:[179]

ما قلت من سيء مما أتيت به   إذن فلا رفعت سوطي إلى يدي

- إذن فعاقبني ربي معاقبـ ـة   قرت بها عين من يأتيك بالفند

أنبئت أن أبا قابوس أوعدني   ولا قرار على زأر مـن الأسد

- فما الفرات إذا جاشت غواربه   ترمي أواديه العبرين بالزبـد

يمده كـل واد مترع لـجـب   فيه ركام من الينبوب والخضد

يظل من خوفه الملاح معتصما   بالخيزرانة بعد الأين والنجـد

179- النابغة، ديوانه، ص15وما بعدها.

180- الدكتور عبد ا الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص470.

181- المرجع السابق، ص470.

182- المرجع السابق، ص470.

ويضيف عبد ا الطيب مستشهدا بقول كعب بن زهير:[180]

نبئت أن رسول ا أوعدني والعفو عند رسول ا مأمول

مهلا هداك الذي أعطاك نافلة القرآن فيها مواعيظ وتفصيل

لا تأخذني بأقوال الوشاة ولم أذنب وقد كثرت في الأقاويل

وقد أقـوم مقاما لو يقوم به يرى ويسمع ما قد أسمع القيل

لظل يرعد إلا أن يكون له من الرسول بإذن ا تنويـل

يقول:" وهذا أبلغ ما قيل في تصوير المهابة، وهل أدل على الهيبة من أن يرتعد الفيل".[181]

وبعد أن يورد قول كعب:

إن الرسول لسيف يستضاء به مهنّد من سيوف ا مسلول

في فتية من قريش قال قائلهم ببطن مكة لما أسلموا زولوا

زالوا فما زال أنكاس ولا كشف عند اللقاء ولا ميل معازيل

يقول:" فهاتان الكلمتان، كلمة النابغة وكلمة كعب فيهما إلحاح شديد، وعامل الخوف ظاهر الوضوح في كليهما.[182]

ومن الشعر القصصي: قصيدة الأعشى التي استجار فيها بشريح بن السموأل عندما وقع في أسر عمرو بن ثعلبة القضاعي، فهو يستعطفه بقوله:[183]

شريح لا تتركني بعدما علقت حبالك اليوم بعد القد أظـفـاري

قد طفت بين بانقيا إلى عـدنٍ وطال في العجم ترحالي وتسياري

فكان أوفاهم عهدا وأمنعـهـم جـارا أبوك بعرف غير إنـكـار

كالغيث ما استمطروه جاد وابله وعند ذمته المستأسـد الضـاري

ويريده أن يكون كالسموأل في إشارة إلى حادثته المشهورة في الوفاء:[184]

كن كالسموأل إذ سار الهمام له في جحفل كسواد الليل جرار

جار ابن حيا لمن نالته ذمته أوفى وأمنع من جار ابن عمار[185]

بالأبلق الفرد من تيماء منزله حصن حصين وجار غير غدار[186]

إذ سامه خطتي خسف، فقال له مهما تقله، فـإني سـامع حـار

فقال ثكل وغدر أنت بـينهما فاختر وما فيهما حظ لمخـتار

فشك غير قليل، ثم قـال له: اذبح هديك إني مانع جـاري[187]

183- الأعشى، ديوانه، ص107.

184- المصدر السابق، صص 107، 108.

185- حيا:من آباء السموأل.

186- الأبلق: حصن السموأل في تيماء، سمي الأبلق لأنه كان مبنيا بحجارة بيض وسود.

187- شك: أي شك في أمره وفكر حائرا.

188- النابغة، ديوانه، ص10.

ومن ذلك ما جاء في معلقة النابغة الذبياني التي يستهلها بالوقوف على الأطلال، ثـم يخلـص فيها إلى الوصف والقصص إلى أن ينتهي إلى المدح:[188]

فما جاء في المدح والقصص قوله:

كأن رحلي وقد زال النـهار بنا ... يـوم الجـلـيل على مستأنس وحد

من وحش وجرة موشي أكارعه ... طاوي المصير كسيف الصيقل الفرد

سرت عليه من الجوزاء سارية ... تزجي الشمال عليه جامد الـبـرد

فارتاع من صوت كلاّب فبات له ... طوع الشوامت من خوف ومن صرد

فـبـثـهـن عليه واستمر بـه ... صـمـع الكعوب بريئات من الحرد

وكان ضمران منذ حيث يوزعه ... طعن المعارك عـنـد المحجر النجد

يصف النابغة في هذه الأبيات صلابة ناقته وسرعتها، فيشبهها بالثور الوحشي المسرع من وجه القناص. ثم يواصل وصف الثور وما أصابه من المطر والبرد والروع.

وحين فرق الصائد كلابه عدا على قوائم صلبة المفاصل.

ولما كان الكلب(ضمران) من الثور حين أغراه الصائد ليطعنه طعن الفاتك، كـان الثـور هـو الطاعن فأنفذ في الكلب قرنه وخرق فريصته كما ينفذ مبضع البيطار في لحم الدابة، إذا ما داوى من العضد.

ثم يعود النابغة إلى الناقة الموصوفة التي تبلغه النعمان، ويبدأ في مدح النعمان فيـشبهه لعظـم ملكه بسليمان الحكيم بن النبي داوود، والذي يقال إن الجن بنت له تدمر، ويبـالغ فـي مدحـه ليرغبه في العفو عنه، فيقول:[189]

فتلك التي تبلغني النعمان، إن له ... فضلا على الناس في الأدنى وفي البعد

ولا أرى فاعلا في الناس يشبهه ... ولا أحـاشـي، مـن الأقوام من أحد

إلا سـليمان إذ قـال الإله لـه ... قـم في الـبـرية، فاحددها عن الفند

وخيس الجن إني قد أذنـت لهم ... يـبـنـون تدمـر بالصفـاح والعمد

فمن أطاعك فانفعه بطاعـتـك ... كـمـا أطـاعـك وادلُله على الرشد

ومـن عصاك فعاقبه معـاقبة ... تنهى الظلوم ولا تقعد عـلى ضـمـد

إلا لمثلك أو من أنت سابـقـه ... سبق الجواد إذا استولى عـلى الأمـد

أعطى لفارهة حـلـو توابعها ... من المواهـب، لا تـعـطـى على نكد

الواهب المائة المعكاء زينها ... سعدان توضح، في أوبارها اللبـــد

والساحبات ذيول الريط فنقها ... برد الهواجر، كالغزلان بالجـــرد

189- المصدر السابق، ص12.

190- النابغة، ديوانه، ص14.

ويطلب منه أن يكون حكيما ولا يقبل وشاية الأعداء، وعليه أن يصيب في أمره، كما أصابت في حكمها فتاة الحي: زرقاء اليمامة التي أصابت في عدها جماعة القطا وهي طائرة، فيقول:(190)

احكم كحكم فتاة الحي إذ نظرت — إلى حمام شـراع، وارد الثمـد

يـحـفـه جانبا نيق ويتبعه — مثل الزجاجة، لم تكحل من الرمد

قالت:" ألا ليتما هذا الحمام لنا — إلى حـمـامـتـنـا ونصفه فقد

فحسبوه فألفوه كما حـسـبت — تسعا وتسعين لم تنقص ولم تـزد

فكملت مائة فيها حمـامـتها — وأسرعت حسبة في ذلك الـعـدد

ومما يدعو إلى الاستغراب أن نجد دارسا كعبد ا الطيب لا يـستطيع أن يستـسيغ أن يكـون الوصف والقصص مما يستقيمان أو يصلحان في وزن البسيط، بحجة أن ما يغلب فيها هو جانب الخبر على الإنشاء، وهو إذ يورد من الأبيات السابقة ما يشتمل على الإنشاء كقول النابغة فـي مخاطبة النعمان:(191)

ولا أرى فاعلا في الناس يشبهه — ولا أحاشي من الأقوام من أحد

إلى قوله:

فحسبوه فألفوه كما زعـمـت — تسعا وتسعين لن تنقص ولم تزد

فإنه يقول:" فالقصص هنا، وإن كان موردا على سبيل العظة والتذكير، لا يخلـو مـن تعمـل وتكلف."

ولكي يجد مسوغا لرأيه يقول:" والنابغة من قد عرفت في تجويد العبارة وإصابة القصد، وإنمـا أتى هنا من جهة الوزن الذي سلكه".(192)

وهذا ما لا ينسجم مع ما ذهب إليه في قوله من أن " القصص الذي لا يستقيم في البسيط هو ما يكون فيه لون من عنف أو لين."(193)

لأن الوزن الذي يستوعب كُلاّ من الرثاء والحماسة والهجاء والمدح فإنـه يـستقيم أيـضا فـي الوصف والقصص، ولا يتطلب أنواعا خاصة منها.

2-3- نسق الوافر: يقول حازم :" ومما يبين لك أن لكل وزن منها طبعا يصير نمـط الكـلام مائلا إليه، أن الشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة وصلابة النبع."(194)

وكأننا بحازم هنا يريد أن يرغّب الشعراء في الوافر دون غيره من البحور. وهو إذ يرى هـذا، فكأنه يحكم سلفا أن الشاعر يقف أمام معرض من البحور ليتخير من قوالبها ما يناسبه ليملأه شعرا.

191- المرشد في فهم أشعار العرب، ج1، صص 452، 453.

192- المرجع السابق، ص453.

193- المرجع السابق، ص453.

194- المنهاج، ص269.

ويقول البستاني عن الوافر:" والوافر ألين البحور يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته وأكثر ما يجود به النظم في الفخر كمعلقة عمرو بن كلثوم وفيه تجود المراثي ومنها كثير في شعر المتقـدمين والمتأخرين، كقول الخنساء:

يذكرني طلوع الشمس صخرا   وأذكره لكل طلوع شمس

وقول المهلهل:

أهاج قـذاء عينيك الأذكـار   هدوا فالدموع لها انحدار[195]

ويقول عبد ا الطيب:" وحقيقة الأمر أن الوافر بحر مسرع النغمات متلاحقها، مع وقفة قويـة سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق...ولهذا فإنك تجد أكثر ما تجد الوافر في نظـم الـشعراء ذا أساليب تغلب عليها الخطابة، لا فرق في ذلك بين رقاق الوافريات وفخامتهـا. والخطابـة فـي الوافر جلي فيها عنصر التكرار والمزاوجة والمطابقة، وحملها الصدر على العجز، والإضراب عن الشيء إلى سواه، وعرض جوانب مختلفة من المعنى الواحد يتبع بعضها بعضا."[196]

ويضيف:" وأحسن ما يصلح هذا البحر في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح."[197]

وإذا كان الوافر وحده يستوعب هذه الأغراض المتباينة من استعطاف إلى غضب، ومن هجـاء إلى مدح... أفلا يتعارض هذا مع ما ذهب إليه صاحب المرشد من أن اختلاف أوزان البحـور نفسه، معناه أن أغراضا مختلفة دعت إلى ذلك؟ وإلا فقد كان أغنى بحر ووزن واحد!

أما ما وقفنا عليه من قصائد في الرثاء من وزن الوافر، فهائية الخنـساء التـي تـصور فيهـا جزعها، وجزع بني عمرو على الفقيد تصويرا مؤثرا، ومما جاء فيها قولها(الوافر):[198]

بكت عيني وعاودها قذاهـا   بـعـوار فما تقضي كـراهـا
على صخر وأي فتى كصخر   إذا ما الناب لم تـر أم طَلاَهـا
لئن جزعت بنو عمرو عليه   لقد رزئت بنو عمرو فـتـاهـا
له كـف يشد بـهـا وكـف   تحـلب ما يجفّ ثرى نـداهـا
ترى الشم الجحاجح من سليم   يـبـل نـدى مـدامعها لحاها
- فلم أملك غداة نعي صـخـر   سـوابق عبرة حـلبت صـراها
أمطعمكم وحاملـكـم تركتهم   لـدى غـبراء منهدم رجـاهـا
لـيـبـك عليك قومك للمعالي   وللهـيـجـاء إنـك ما فـتـاها
وقد فقدتك" طلقة" فاسـتراحت   فليت الخيل فـارسـها يـراهـا

195- مقدمة الإلياذة، ج1، ص92.

196-المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص359.

197- المرجع السابق، ص359.

198- الخنساء، ديوانها، ص183.

وقصيدتها التي مطلعها:[199]

ألا يا عين فانهمري بعـذر   وفيضي فيضة من غير نـزر

وقصيدتها التي جاء فيها:[200]

ألا يا عين فانهمري وقلّت   لـمـرزئة أصبت بها تولت

ألا يا عين ويحك أسعديني   فقد عظمت مصيبة وحـلات

والتي جاء فيها:[201]

ألا يا عين ويحك أسعديني   لريب الدهر والزمن العضوض

ولا تبقي دموعا بعد صخر   فـقد كلفت دهرك أن تفيضـي

وقصيدتها التي تقول فيها:[202]

ألا يا صخر إن أبكيت عيني   لقد أضحكتني زمنا طـويلا

بكيتك في نساء مـعـولات   وكنت أحقّ من أبدى عويلا

دفعت بك الجليل وأنت حي   فمن ذا يدفع الخطب الجليلا

إذا قبح البكاء على قـتـيل   رأيت بكاءك الحسن الجـميلا

وقافيتها التي قيل إنها القصيدة التي أنشدتها أمير المؤمنين عمر بن الخطاب حين لامها، ثم مـا لبث أن قال في تأثر" دعوها فإنها ما تزال حزينة أبدا". وفيها تبكي شجوها وذكريات ماضيها السعيد وتذكر أمجاد قومها وعزهم السالف:[203]

هريقي من دموعك أو أفيقي   وصبرا إن أطقت ولن تطيقي

وقولي إن خير بني سلـيـم   وفارسـهم بصحـراء العقيق

وإني والبكا من بعد صخر   كسالكة سـوى قصد الطريق

- ألا هل ترجعن لنا الليالـي   وأيام لنا بِلـوى الشـقـيـق

ألا يا لهف نفسي بعد عيش   لـنـا بندى المختم والمضيق

وإذ يتنادى السادات طـرا   إلى أبـيـاتنا، وذوو الحقـوق

وإذ فـينا فوارس كلّ هيجا   إذا فزعوا وفـتيان الخـروق

وإذ فينا " معاوية بن عمرو"   على أدماء كالجمل الـفـنيق

فبكيه فقد ولى حـمـيـدا   أصيل الرأي محمود الصديق

ولاميتها التي تقول فيها:[204]

199- الخنساء، ديوانها، ص60.

200- المصدر السابق، ص29.

201- المصدر السابق، ص119.

202- المصدر السابق، ص156.

203- المصدر السابق، ص135.

204- المصدر السابق، ص147.

بكت عيني وحقّ لها العويل وهاض جناحي الحدث الجليل

معاوية بن عمرو كان ركني وصخرا كان ظلهم الظـليل

ذكرت فغالني ونكا فؤادي وأرق نومي الحزن الطـويل

ومنه قصيدة المهلهل التي تقطر أسى في رثاء أخيه كليب:[205]

أهاج قذاء عيني الاذكار هدوءا فالدموع لهـا انحـدار

وصار الليل مشتملا علينا كـأن الليل ليس له نـهـار

وبتّ أراقب الجوزاء حتى تقارب من أوائلها انـحـدار

أصرف مقلتي في إثر قوم تباينت البلاد بهم فـغـاروا

وأبكي والنجوم مطلعات كأن لم يحـوها عني البحار

على من نعيت وكان حيا لقـاد الخيـل يحجبها الغبار

دعوتك يا كليب فلم تجبني وكـيف يجيبني البلد القفـار

ومنه قول عبد ا بن غنمة في رثاء بسطام بن قيس:[206]

لأم الأرض ويل ما أجنّت غداة أضر بالحسن السبيل

نقسم ماله فـينا وندعـو أبا الصهباء إذ جنح الأصيل

أجدك لن تراه ولن نراه تخب به غـذافرة زمـول[207]

حقيقة رحلة بدن وسرج تـعـارضـه مدببة ذؤول

إلى ميعاد أرعن مكفهر تضمر في طوابقه الخيـول[208]

لك المرباع منه والصفايا وحكمك والنشيطة والفضول[209]

لقد ضمنت بنو بدر بن عمرو ولا يوفي بسـطـام قتيـل

وخر على الألاءة لم يوسد كـأن جبينه سيف صقيـل[210]

فإن تجزع عليه بنو أبيه لقد فجعوا وفاتهم خـيـل

بمطعام إذا الشول راحت إلى الحجرات ليس لها فصيل

205- شعراء النصرانية قبل الإسلام صص163،164.

206- ا لأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر، ط3، 1955، ص36.

207- أجدك: أجد منك، الغذافرة: الشديدة الضخمة، أراد بها الناقة.

208- أرعن: يعني جيشا كأنه رعن جبل.

209- المرباع: ربع الغنيمة، كان الرئيس في الجاهلية يأخذه. النشيطة: ما أصابه الجيش في طريقه قبل الغارة.

210- الألاءة: شجر من شجر الرمل.

211- خامت: جبنت ونكصت.

212- الأعشى، ديوانه، ص95 وما بعدها.

213- شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص612.

214- المرجع السابق، ص457.

ومقدام إذا الأبطال خامت وعرد عن خليلته الخليل[211]

وإذا ما تجاوزنا الرثاء إلى الغزل، فإننا نجد جل القصائد الجاهلية لا تخلو مطالعها من الغزل، ونادرا ما نجد شاعرا أفرد قصيدة للنسيب.

غير أن هذا الحكم لا ينفي وجود قصائد مستقلة في الغزل كقصيدة الأعشى التي جاءت على وزن الوافر، ومما ورد فيها:(الوافر)[212]

ألا يا قتل قد خلق الجديد وحبك ما يمج وما يبيد

وقد صادت فؤادك إذ رمته فلو أن امرأ دنفا يصيد

ولكن لا يصيد إذا رماها ولا تصطاد غانية كنود

أضاءت أحور العينين طفلا يكدس في ترائبه الفريد

ووجها كالفتاق، ومسبكرا على مثل اللجين وهن سود

ويقف عبيد بن الأبرص على ديار الأحبة، فيقول:[213]

تغيرت الديار بذي الدفين فأودية اللوى فرمال لين

فخرجي ذروة فلوى ذيال يعفى آيه مر السنين

تبين صاحبي أترى حمولا يشبه سيرها عوم السفين

جعلن الفلج من ركاك شمالا ونكّبن الطوي عن اليمين

فإن يك فاتني أسفا شبابي وأضحى الرأس مني كاللجين

فقد ألج الخباء على ملوك كأن ديارهم أمل الحزين

ومن الاستعطاف قصيدة عدي بن زيد التي يستعطف فيها النعمان، ومما جاء فيها قوله:(الوافر)[214]

ألا من مبلغ النعمان عنّي علانية فقد ذهب السرار

بأن المرء لم يخلق جديدا ولا هضبا ترقاه الوبار

ولكن كالشهاب فثم يخبو وحادي الموت عنه لا يجار

فهل من خالد إما هلكنا وهل بالموت يا للناس عار

ومن المديح قصيدة النابغة الذبياني التي يمدح فيها النعمان بن المنذر التي مطلعها:(الوافر)[215]

215- النابغة، ديوانه، ص59.

216- ظلامة: امرأة. المرفض: الرمل. الحبي ووعال: مكانان.

217- المصدر السابق، صص 60، 61.

218- العذافرة: الناقة الشديدة. مذكرة: كالذكر من الجمال. تجل عن الكلال: لا تعرف الإرهاق والوهن.

219- التبال: التجربة.

220- إلال: جبل بمكة.

221- السفينة المنسوبة إلى "عدولي" بالبحرين. الخلج: السفن الصغيرة.

222- المخيسة: المروضة. النواجي: السريعة. القانئات: شديدة الحمرة.

223- جمهرة أشعار العرب، ص185.

أمن ظلامة الدمن البوالي   بمرفض الحبي إلى وعال[216]

ومما جاء فيها:[217]

نهضت إلى عذافرة صموت   مذكرة، تجل عن الكلال[218]

فداء لامرئ سـارت إليـه   بعذرة ربها عمي وخالي

ومن يغرف من النعمان سجلا   فليس كمن يتيه في الضلال

فإن كنت امرأ قد سؤت ظنـا   بعبدك والخطوب إلى تبال[219]

فلا عمر الذي أثني علـيـه   وما رفع الحجيج إلى إلال [220]

له بحر يقمص بالعـدولـي   وبالخلج المحملة الـثـقال [221]

وهوب للمخيسة الـنـواجي   عـليها القانئات من الرحال[222]

ومن المفاخرات مجمهرة أمية بن أبي الصلت التي يستهلها كعادة الجـاهليين بـالوقوف علـى الأطلال:[223]

عرفت الدار قد أقوت سنينـا   لزينب إذ تحل بها قطينا

وأذرتهـا جوافل معصفـات   كما تذري الملْمِلمة الطحينا

وسافرت الرياح بهن عصرا   بأذيال يرحلن ويغتديـنـا

ويقول مفاخرا بنفسه وبأجداده:[224]

فإما تسألي عنّي، لبيـني   وعن نسبي أخبرك اليقينـا

ثقي أني النبيه أبا وأما   وأجداداً سموا في الأقدمينا

ويعدد أجداده الذين بنيت أسرته عليهم، مفاخرا بأمجادهم:[225]

لأفصى عصمة الأفصى قسي   على أفصى بن دعمي بنينا

ودعمـي بـه يكـنى إيـاد   إليه تنسـي كـي تعلمينا

ورثنا المجد عن كُبرا نزار   فأورثنا مآثرنا البـنـينا

وكنا حيثما علمت مـعـد   أقمنا حيث ساروا هاربينا

تنوح، وقد تولت مدبـرات   تخال سواد أيكتها عرينا

- وأرصدنا لريب الدهر جردا   لها ميما وماذيا حصـينا

وخطيا كأشطان الـركايا   وأسيافا يقمن ويـنـحنينا

وفتيانا يرون القتل مـجدا   وشيبا في الحروب مجربينا

224- المصدر السابق، ص185.

225- المصدر السابق، صص 185، 186.

226- المصدر السابق، ص214.

227- المصدر السابق، ص216.

228- الشوكاء: الجديدة. الراط: الكآبة والغم.

229- ألا يعاط: كلمة استنفار يقولها الرقيب لقومه.

تخبرك القبائل من معـد | إذا عدواً سعاية أوليـنا
وإنا لمانعـون إذا أردنـا | وإنا الضاربون إذا التقينا
وإنا لحاملون إذا أناخـت | خطوب في العشيرة تبتلينا
وإنا لرافعون على معـد | أكفّا في المكارم ما بقينا

ومنه قصيدة المتنخل بن عويمر الهذلي التي مطلعها:[226]

عرفت بأجدث فنعاف عرق | علامات كتحبير النماط

وفيها يصف لهوه وشربه، إلى أن يصل إلى الفخر، فيقول:[227]

وأحفظ منصبي وأصون عرضي | وبعض القوم ليس بذي احتياط
وأكسو الحلة الشوكاء خدني | وبعض القوم في حزن وراط[228]
فهذا، ثم قد علموا مكاني | إذا قال الرقيب ألا يعاط[229]
وعادية، وزعت لها حفيف | حفيف مزبد الأعراف عاطي
لقيتهم بمثلهم فأمسوا | بهم شين من الضرب الخلاط
فأبنا والسيوف مفلّلات | بهن لفائف الشعر السباط[230]
بضرب في الجماجم ذي فروج | وطعن مثل تقطاط الرهاط[231]

إلى أن يقول:[232]

أجزت بفتية بيض خفاف | كأنهم تملّهم سماطي[233]
فآبوا بالسيوف بها فلول | كأمثال العصي من الحماط[234]

ومنه فخر أبي الغول الطهوي بقومه:[235]

فدت نفسي وما ملكت يميني | فوارس صدقت فيهم ظنوني
فوارس لا يملون المنايا | إذا دارت رحى الحرب الزبون
ولا يجزون من حسن بسيءٍ | ولا يجزون من غلظ بلين
ولا تبلى بسالتهم وإن هم | صلوا بالحرب حينا بعد حين
هم منعوا حمى الوقتي بضرب | يؤلف بين أشتات المنون
فنكب عنهم درء الأعادي | وداووا بالجنون من الجنون

230- السباط: الواحد: سبط: ضد الجعد.

231- تقطاط: تقطيع، الرهاط: الجلد.

232- جمهرة أشعار العرب، ص218.

233- سماطي: جماعتي، ولعله أراد رفقتي.

234- الحماط: شجر التين الجبلي.

235- التبريزي، ديوان الحماسة، دار العلم، بيروت، لبنان، ط1، د.ت.ص7.

236- شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص72.

237- المفضليات، ص387.

ولا يرعون أكناف الهويـنى إذا حلّـوا ولا أرض الهـدون

ومنه ما جاء في قصيدة الأفوه الأودي التي يقول فيها:(236)

ألا يا لهف لو شدت قناتـي قبائل عامر يوم الصبيـب

غداة تجمعت كـعـب علينا جلائب بين أبناء الحـريب

تداعوا ثم مالوا في ذُراهـا كفعل معانت أمر الـرجيب

وطاروا كالبغام ببطن قـوم مواءلة على حذر الرقـيب

أما ما جاء من الفخر والهجاء على الوافر فقصيدة أوس بن غلفاء الهجيمي في الرد على يزيـد بن الصعق الكلابي:(237)

جلبنا الخيل من جنبي أريك إلى أجلٍ إلى ضلع الرخـام

بكل منفق الجرذان مجـر شـديـد للأعـداء حـام

أصبنا من أصبنا ثم فـئنا على أهل الشريف إلى شمام

وجدنا من يقود يزيد منهم ضعاف الأمر غير ذوي نظام

فأجر يزيد مذموما أو أنزع على عاب بأنفك كالـخـطام

وإنك من هجاء بني تمـيـم كمزداد الـغرام إلى الـغرام

هم منّوا عليك فلم تـثـبهم قتيلا غير شتـم أو خـصام

وهم تركوك أسلح من حبارى رأت صقرا وأشرد من نعام(238)

وهم ضربوك ذات الرأس حتى بدت أم الدماغ من العظـام

ومن المعلقات الشهيرة التي لم تخرج عن الفخر والهجاء أيضا معلقة عمرو بن كلثوم، التي كان موضوعها الأساسي الدفاع عن التغلبيين في حضرة عمرو بن هند والفخر بأيامهم العديدة التـي بالغ في ذكرها، ومما جاء فيها من الفخر:(239)

أبا هند فلا تعجل علـيـنا وأنظرنا نخبرك اليـقـينا

بأنّا نورد الرايات بيضـا ونصدرهن حمرا قد روينا

- وأيام لـنا غـر طـوال عصينا الملك فيها أن ندينا

وسيد معشر قـد توجـوه بتاج الملك يحمي المحجرينا

تركنا الخيل عاكفة عليـه مقلدة أعنـتـها صفـونـا

- ورثنا المجد قد علمت معد نطاعن دونه حتى يـبـينا

إلى أن يقول:(240)

إذا بلغ الفطام لنا صبـي تخر الجبابر له ساجدينـا

238- حبارى: طير بري يدعى دجاجة البر.

239- جمهرة أشعار العرب، ص139.

240- المصدر السابق، ص146 وما بعدها.

لنا الدنيا ومن أضحى عليها　　ونبطش حين نبطش قادرينا

وأفضل ما جاء من الفخر على لسان بعض الشعراء، تلك القصائد المنْصِفَات التي يعترف فيهـا أصحابها للآخرين بالفضل والبسالة، ولا يستأثرون بالشجاعة لجانب دون الآخر، لأن الحـرب سجال، يوم لهذا ويوم لذاك، وجاء في خزانة الأدب" وللعرب قصائد قد أنصف قائلوها أعداءهم، وصدقوا عنهم وعن أنفسهم فيما اصطلوه من حر اللقاء وفيما وصفوه من أحوالهم في أمخاض الإخاء، قد سموها المنصفات."[241]

ومنه قصيدة المفضل النكري، وذكر السيوطي أن اسمه عامر وإنما سمي مفضلا لهذه القصيدة، وكذلك قال ابن سلام:" فضله قصيدته التي يقال لها المنصفة،[242] والتي يستهلها بقوله:

ألم تر أن جيرتنا استقلوا　　فنيتنـا ونيتـهم فـريـق

ومما ورد فيها:[243]

فإنك لو رأيت غداة جئنا　　ببطن آثال صاحبة نسـوق

فداء خالتي لبني حـيي　　خصوصا يم كشّ القوم روق

هم صبروا وصبرهم تليد　　على العزاء إذا بلغ المضيق

وهم دفعوا المنية فاستقلت　　دراكا بعدما كادت تحـيـق

تلاقينا بعيبة ذي طُريف　　وبعضهم على بعض حتيـق

فجاؤوا عارضا بردا وجئنا　　كسيل العرض ضاق به الطريق

مشينا شطرهم ومشوا إلينا　　وقلنا اليوم ما نقضي الخفوق

رمينا في وجوههم برشق　　تغض به الحناجر والحلوق

كـأن النبل بينهم جـراد　　تكـفـيـه شـآمية طريق

إلى أن يقول:[244]

وجاورنا المنون بغير نكس　　وخاطي الجلز ثعلبه دميق

كأن هزيزنا يوم التـقـينا　　هزيز أبـاءه فيها حريـق

بكـل قرارة وبكل ريـع　　بنان فتى وجمجمة فلـيـق

وكم من سيد منا ومنهـم　　بذي الطرفاء منطقة شهيـد

- فأشبعنا السباع وأشبعوها　　فراحت كلها تئق يـفـوق

ومثلما كانت الحروب مستعرة بين القبائل بالسيوف والنبال والرماح، فإنها كانت كـذلك بيـنهم باللسان، وقد كان على الشعراء وهم صحفيو زمانهم وقومهم أن يتراشقوا بالكلام. ومن ذلك مـا

241- عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، ج3، ط بولاق، مصر 1299هـ.

242- الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط3، 1955، ص200.

243- المصدر السابق، ص201.

244- المصدر الساق، ص202.

كان بين بني عامر قوم الشاعر عامر بن الطفيل وبين بني بغيض قوم النابغة الذبياني، فمما قال عامر بن الطفيل مخاطبا النابغة:[245]

ألا من مبلغ عني زيـادا	غداة القاع، إذْ أزف الضراب
غداة تثوب خيل بني كلاب	عـلـى لباتها علـق يشـاب
فإن لنا حكومة كـلّ يـوم	يبين في مفاصله الصـواب
وإني سوف أحكم غير عاد	ولا قذع، إذا التمس الجواب
حكومة حازم لا عيب فيهـا	إذا مـا القوم كظهم الخطاب
فإن مـطـيـة الحلم التّأني	على مهل، وللجهل الشبـاب
وليس الجهل على سن ولكن	غدت بنوافذ القول الـركـاب
فإن بني بغيض قد أتـاهـم	رسول الناصحين فما أجابوا
ولا ردوا محورة ذاك حتى	أتانا الحلم وانخرق الحجـاب
فإن مقالتي ما قد علمتـم	وخيـلي قد يحل لها النهـاب

فرد عليه النابغة بقوله:(الوافر)[246]

فإن يك عامر قد قال جهلا	فإن مطية الجهل الشـباب
فكن كأبيك أو كأبي بـراء	توافقك الحكومة والصواب
ولا تذهب بحلمك، طاميات	من الخيلاء، ليس لهن باب
فإنك سوف تحلم، أو تناهى	إذا ما شبت أو شاب الغراب
فإن تكن الفوارس، يوم حسي	أصابوا من لقائك ما أصابوا
فما كان من نسب بعـيـد	ولكن أدركوك، وهم عضاب
فوارس، من منوله، غير ميل	ومرة، فوق جميعهم العقاب

2-4- نسق الكامل: يقول عنه حازم القرطاجني:" ونجد للكامل جزالة وحسن إطراد."[247]

ويقول البستاني:" والكامل أتم الأبحر السباعية، وقد أحسنوا بتسميته كاملا، لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة، ومنه معلقتا لبيد وعنترة،وقصيدة الحادرة قطبـة بـن جرول:

بكرت سمية بكرة فتمتع	وغدت غدو مفارق لم يربع

وإذا دخله الحذّ وجاد نظمه بات مطربا مرقصا، وكانت به نبرة تهيج العاطفة كقولهم:

يا دار مية نصبت لمعتكف	بل ظبية أوفـت على شـرف

245- عامر بن الطفيل، ديوانه، تحقيق د. أنور أبو سويلم، دار الجيل، بيروت، ط3، 1996، ص251 وما بعدها.

246- النابغة، ديوانه، صص 83، 84.

247- المنهاج، ص269.

بل درة زهراء ما سكنت   بحرا ولا اكتنفت وراء صدف

وهو كذلك إذا اجتمع فيه الحذذ والإضمار كقول المخبل السعدي:

ذكر الرباب وذكرها سقم   فصبا وليس لمن صبا حلم

وقول الحارث البشكري:

لمن الديار عفون بالحبس   آياتها كمهارق الفـرس"[248]

ويقول عبد ا الطيب:" وهو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله- إن أريد به الجد – فخما جليلا مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما من مجراه من أبواب اللين والرقة، حلوا عذبا مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع مـن الأبهة يمنعه أن يكون نزقا أو خفيفا أو شهوانيا.

وهو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أأريد به جد أم هزل.

ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال."[249]

ويضيف:

" ومن عجائب خصائص الكامل أنه من أصلح البحور لإبراز العواطف البسيطة غير المعقـدة كالغضب والفرح والحنق والفخر المحض، وما إلى ذلك."[250]

ونذهب مع من يرى أن هذا البحر كغيره من البحور الطوال يصلح لكـل أنـواع الـشعر، ولا يختلف عن غيره إلاّ في درجة العاطفة التي تهيمن على الشاعر أثناء نظمه، تدعمـه التجربـة الشعرية، وقد نجد في القصيدة الواحدة رقة وعذوبة، كما نجد فيها جزالة وفخامة.

ومن الأمثلة في الغزل قول المنخل اليشكري:(مجزوء الكامل)[251]

ولقد دخلت على الفـتـا   ة الخدر في اليوم المطيـر

الكاعب الحسـنـاء تـر   فل في الدمقس وفي الحرير

دافـعـتـهـا فتدافعت   مشي القطاة إلى الغـديـر

ولـثـمـتـها فتنفست   كـتـنـفس الظبي البهير

ودنت وقـالت يا منخـ   خل هل بجسمك من فتـور

وأحـبـها وتحـبـني   ويحب ناقتها بعـيـري

ولقد شربت من المـدا   مة بالكبير وبالصغـيـر

فإذا سـكـرت فإنني   رب الخورنق والسديـر

وإذا صحوت فإنـنـي   رب الشويهة والبعـيـر

248- البستاني، مقدمة الإلياذة، 92/1.

249- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص264.

250- المرجع السابق، ص277.

251- الأغاني، ج21، ص7،وشرح ديوان الحماسة، شرح العلامة التبريزي، ط1، دار القلم بيروت، لبنان.

ومنه ما جاء في معلقة عنترة: (الكامل)[252]

هل غادر الشعراء من متردم	أم هل عرفت الدار بعد تـوهـم
يا دار عبلة بالجواء تكلـمي	وعمي صباحا دار عبلة واسلمي
- إذا تستبيك بذي غروب واضح	عذب مقبله لـذيـذ المـطعـم
وكأن فارة تاجر بقسـيـمه	سبقت عوارضها إليك من الفم
أو روضة ُأنُفا تضمن نبتها	غيث قليل الدمن ليـس بمعلم
جادت عليه كلّ بكر حـرة	فتركن كـلّ قـرارة كالدرهم
سحـاّ وتسكابا فكلّ عشية	يجري عليها الماء لم يتصرم
وخلا الذباب فليس ببـارح	غردا كفعل الشارب المتـرنم
هـزجا يحك ذراعه بذراعه	قدح المكب على الزناد الأجذم
تمسي وتصبح فوق ظهر حشية	وأبيت فوق سراة أدهم ملجـم

ومنه قصيدة النابغة الذبياني التي يصف فيها المتجردة زوجة النعمان:[253]

أمن آل "مية" رائح أو مغتد	عجلان، ذا زاد وغير مزود
أفد الترحل، غير أن ركابنا	لما تَزلْ برحالنا، وكان قـد
زعم البوارح أن رحلتنا غدا	وبذاك خبرنا الغداف الأسود[254]
لا مرحبا بغد ولا أهلا بـه	إن كان تفريق الأحبة في غد
حان الرحيل ، ولم تودع مهددا	والصبح والإمساء منها موعدي
في إثر غانية رمتك بسهمها	فأصاب قلبك، غير أن لم تقصد
غنيت بذاك إذ هم لك جيرة	منها بعطف رسـالة وتـودد
ولقد أصابت قلبه من حبها	عن ظهر مرنان، بسهم مصرد
نظرت بمقلة شادن متربب	أحوى، أحم المقلتين مـقـلـّد
والنظم في سلك يزين نحرها	ذهب توقد، كالشهاب الموقـد
- قامت تراءى بين سجفي كلة	كالشمس يوم طلوعها بالأسعد

ومما جاء من الفخر ما ورد في معلقة عنترة أيضا:[255]

أثني علي بما علـمـت فإنني	سمح مخالقتي إذا لم أظـلـم
ولقد شربت من المدامة بعدما	ركد الهواجر بالمشوف المعلم

252- عنترة، ديوانه، ص15 وما بعدها.

253- النابغة الذبياني، ديوانه، ص105 وما بعدها.

254- الغداف: الغراب.

255- عنترة، ديوانه، ص15وما بعدها.

256- المصدر السابق، صص57، 58.

257- الحارث بن حلزة، ديوانه، ص43.

- فإذا شربت فإنني مستهـلك   مالي وعرضي وافر لم يكلم
وإذا صحوت فما أقصر عن ندى   وكما علمت شمائلي وتكرمي
وخليل غانية تركت مجـندلا   تمكو فريصته كشدق الأعلام
سبقت يداي له بعاجل طعنة   ورشاش نافذة كلون العـنـدم
هلاّ سألت الخيل يا ابنة مالك   إن كنت جاهلة بما لم تعـلـمي
- يخبرك من شهد الوقيعة أنني   أغشى الوغى وأعف عند المغنم

وفي قصيدة أخرى له يقول:(الكامل)(256)

ولقد أبيت على الطوى وأظله   حتى أنال به كريـم المـأكـل
وإذا الكتيبة أحجمت وتلاحظت   ألفيت خيرا من معم مـخـول
والخيل تعلم والفوارس أنـني   فرقت جمعهم بطعنة فـيـصـل
- بكرت تخوفني الحتوف كأنني   أصبحت عن غرض الحتوف بمعزل
فأجبتها أن المنـيـة منـهل   لا بد أن أسقـى بكأس المـنهـل
فاقني حياءك لا أباك واعلمي   أني امرؤ سأموت إن لـم أقـتـل
- وإذا حملت على الكريهة لم أقل   بـعـد الكـريهـة ليتني لم أفعل

ومنه قول الحارث بن حلزة مفتخرا:(257)

ولئن سألت إذا الكتيبة أحجمت   وتبينت رعب الجبان الأهـــوج
وسمعت وقع سيوفنا برؤوسهم   وقع السحاب على الطراف المشرج
وإذا اللقاح تروحت بعـشيـة   رتك النعام إلى كنيف الـعـرفـج
ألفيتنا للضيف خير عـمـارة   إن لـم يكن لبن فعطف المـدمـج

ويرد عامر بن الطفيل على خصوم قومه فيقول مفتخرا:(الكامل)(258)

يا مر قد كَلِب الزمان عليكم   ونكـأت قرحـتكـم ولما أنكب
وتركت جمعكم بلابة ضرغد   جزر السباع وكل نسـر أهـدب(259)
ولقد أبأتُ الخيل في عرصاتكم   وسط الديار بكل خرق مـحـرب
وشفيت نفسي من فزارة إنهم   أهل الفعال وأهـل عز أغـلب
ولقد فَخَرتَ بباطل عـــددته   فإذا أتيت بيـوت قومك فاحسب
فلنخبرنّك فاقد عن شجـوها   حذل مدامعـها، بدمع سيكـب
ولقد لحقت بخيلنا فكرهتـها   وصددت عن خيشومها المستكلب
فبني فزارة قد علون بكلكل   والحي أشجع قدرمين بمنـكـب

258- عامربن الطفيل، ديوانه، ص191 وما بعدها.
259- ضرغد: موضع.
260- الأعشى، ديوانه، ص226 وما بعدها.
261- زهير، ديوانه، ص27 وما بعدها.

غادرن منهم تسعة في معرك وثـلاثـة قـرنّهـم في المشعب

ومن المديح ما جاء في قصيدة الأعشى التي يمدح فيها قيس بن معد بن يكرب، ومنها قوله:[260] (الكامل):

ولقد نزلت بخير من وطئ الحصى قيس فأثبت نعـلـهـا وقبالها

ما النيل أصبح زاخرا من مـده جادت له ريح الصبا فجرى لها

ربدا ببابل فهو يسقي أهـلـهـا رغدا تفجره النبيط خـلالهـا

يـومـا بأجـود نائلا منـه إذا نفس البخيل تجهمت سـؤالها

الواهب المائة الهجان وعبدهـا عـوذا تزجى خلفها أطفـالها

- وسعى لكندة غير سعي مواكل قيس فضر عـدوها وبنى لها

وأهان صالح ماله لفقيـرهـا وأسا وأصلح بينها وسعى لها

وترى له ضرا على أعدائـه وترى لنعمته على من نالـها

أثرا من الخير المزين أهلـه كالغيث صاب ببلدة فأسالـها

ومنه قصيدة زهير بن أبي سلمى في مدح هرم التي مطلعها:[261] (الكامل)

لمن الديار بقُـنّـة الحجـر أقويـن من حجج ومن شهـر

ومما ورد فيها:

دع ذا وعد القول في هـرم خير البداة وسيـد الحـضـر

تا قد علمت سراة بـنـي ذبيـان عام الحبس والأصـر

أن نعم معترك الجيـاع إذا خب السفـيـر وسابئ الحمر

ولأنت أوصل ما علمت بـه لشـوابك الأرحـام والصهر

حامي الذمار على محافظة الجلى أمين مـغـيـب الصدر

حدب على المولى الضريك إذا نابت عـلـيـه نوائب الدهر

ومرهق النيران يـحـمد في اللّأواء غير ملـعـن القـدر

فلأنت تفري ما خلقت وبعض القـوم يخلق ثم لا يـفـري

أما عن الرثاء في وزن الكامل، فلم يشذّ هذا النسق عن بقية البحور فـي تقبلـه ضـروب الشعر، ومنه هذا الضرب، مع قلة ما جاء فيه من الشعر العربي على هذا الوزن، ومن القصائد التي جاءت على هذا النسق قصيدة الخنساء التي مطلعها:[262]

يا ابن الشريد على تنائي بيننا حييت غير مقبح مكباب

262- الخنساء، ديوانها، ص11.

263- المصدر السابق، ص12.

264- المصدر السابق، ص78.

265- المصدر السابق، ص48.

266- المصدر السابق، ص89.

وممما جاء فيها:[263]

حامي الحقيق تخاله عند الوغى أسدا ببيشة كاشر الأنياب

ضخم الدسيعة بالندى متدفّقـا مأوى اليتيم وغاية المنتاب

وقصيدتها التي تقول فيها:[264]

طرق النعي على صفينة غدوة ونعى المعمم من بني عمرو

حامـي الحقيقة والمجير إذا ما خيف حد نوائب الدهـر

ومنه قصيدتها التي مطلعها:[265]

يا عين جودي بـالـدمـو ع فقد جفت عنك المـراود

ومنه مطلع قصيدتها:[266](مجزوء الكامل)

يا عين جودي بالـدمـو ع على الفتى القدم الأغر

ومنه قولها:[267]

يا عين جودي بالـدمـو ع المستهلات الـسوافـح

فيضا كما فاضت غـ ـرو ب المترعات من النواضح

ومنه قصيدة لبيد في رثاء أخيه أربد التي جاء في مستهلها:(الكامل)[268]

طرب الفؤاد وليته لم يطرب وعناه ذكرى خلة لم تصقب

سفها ولو أني أطلعت عواذلي فيما يشرن به سفج الـمذنب

وهي تبدأ بالغزل، ولكن يبدو فيها ألم وشكوى وروح حزين، ولم يلبث أن يقول:[269]

فتعز عن هذا وقل في غيره واذكر شمائل من أخيك المنجب

يا أربد الخير الكريم جدوده أفردتني أمشي بـقـرن أغضب

ومنه أيضا قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي يرثي فيها أبناءه الذين سقطوا واحدا بعد الآخر، فـي عام واحد:[270]

أمن المنون وريـبها تتوجـع والدهر ليس بمتعب من يجزع

قالت أميمة : ما لجسمك شاحبا منذ ابتذلت ومثل مالك ينفـع

أم ما لجسمك لا يلائم مضجعا إلا أقض عليك ذاك المضجع

فأجبتها: أما لـجسمـي إنـه أودى بني من البلاد فودعوا

أودى بني، فأعقبوني حسرة بعد الرقاد، وعبرة ما تقلـع

سبقوا، هوى واعنقوا لهواهم فتخرموا، ولكل جنب مصرع

267- المصدر السابق، ص31.

268- لبيد، ديوانه، دار صادر، بيروت،1966، ص36.

269- المصدر السابق، ص36.

270- المفضليات، ص421 وما بعدها.

فغيرت بعدهم بعيش ناصب   وإخال أني لاحق مستتبع

ولقد حرصت أن أدافع عنهم   وإذا المنية أقبلت لا تدفع

وإذا المنية أنشبت أظفارها   ألفيت كل تميمة لا تنفع

فالعين بعدهم كأن جفونها   سلمت لشوك فهي عور تدمع

فهل هناك أشد فجيعة لرجل جاءه نعي أبنائه الخمسة؟ إن رثاءه ليثير المشاعر ويلهب الصدور. ولقد زاده حرف الروي (العين) تمثيلا صوتيا للإحساس بالمرارة والفقد والألم، إلا أن ما يدعو إلى الاستغراب في- هذاالمقام -هو ما رآه عبد ا الطيب!فهو إذ يستعرض قصائد في الرثاء للبحتري، وللشريف الرضي، فإنه يقول عن قصيدتي الشريف الرضي والبحتري:"... وكلاهما من النوع النائح وهذا يناسب الكامل جدا".(271)

ولكنه لا يلبث أن يقول:"ومن عجيب أمر الكامل أن الرثاء قل أن يصلح فيه إن لم يكن نَوحا وتفجعا. وتصديقا لما أقوله وتأييدا له أضرب لك مثلا، عينية أبي ذؤيب الهذلي التي مطلعها:

(أمن المنون وريبها تتوجع)، فقد بدأها الشاعر متوجعا متألما حزينا، في قوله:

قالت أميمة ما لجسمك شاحبا   منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع(272)

وبعد عرضه الأبيات الأولى إلى غاية البيت الذي يقول فيه أبو ذؤيب:

والنفس راغبة إذا رغبتها   وإذا ترد إلى قليل تقنع

يقول:" ولا أدري ما مناسبة هذا البيت الأخير لما قبله، ولعله ضاعت قبله أبيات توصل إليه. وأبيات الرثاء هذه في جملتها قوية جدا. والعاطفة التي فيها من نوع واضح شديد لا يحتاج إلى تفسير، ويصل إلى قلب السامع بلا واسطة. وهي في بابها أقوى من كلام الشريف وكلام البحتري، والصدق فيها أظهر، كما أنها أدخل في طبيعة بحر الكامل لجمعها بين طرفي الغناء، والعنف في الإفصاح بما يختلج في الصدر من لذع الألم وحرقة الحزن، ولو قد اكتفى بها أبو ذؤيب لكان قد أصاب حق الإصابة لأنه قد أبلغ بها السامع كلّ ما أراد أن يقوله".(273)

وهذا لعمري إنصاف لأبي ذؤيب، سيما وأن صاحب المرشد يرى أن ما في العاطفة يصل إلى قلب السامع، وهي من بابها أقوى عنده مما جاء لدى الشريف الرضي والبحتري.(274)

غير أنه يضيف:" ولكنه لم يكتفِ، وطلب أن يتأمل ويتعمق على منهج شعراء هذيل من ذكر هلاك الأوابد والنسور والوعول وما إلى ذلك من مظاهر الطبيعة وهاته سبيل تزل بالسالك في بحر الكامل."(275)

271- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص304.

272- المرجع السابق، ص304.

273- المرجع السابق، ص305.

274- المرجع السابق، ص305.

275- المرجع السابق، ص305.

ثم يدلل على ما ذهب إليه:" وقد قرأت في بعض الكتب أن عمر بن الخطاب أنشد أبيـات أبـي ذؤيب التي قرأناها واستحسنها جدا. ثم لما أنشد أبياته التي من بعدها من قوله" والدهر لا يبقى على حدثانه جون السراة البيت...إلخ" قال رضي ا عنه: سلا أبو ذؤيب[276]

ويرى الدكتور عبد ا الطيب أن أبا ذؤيب أخطأ من جهتين: من جهة أنه عمد إلى التأمل فـي بحر يصلح للبكاء والغضب والحزن والمرح والتغني، ومن جهة أخرى أنه أهمل طريقة كلامه وفارق سننه وغرضه الأساسي إلى غرض آخر."[277]

ولا نريد هنا أن نقف على كل ما يراه من مآخذ من وجهة نظره، ولكننا نتساءل عن قصده من منطلق ما ذهب إليه من أن الرثاء قلّ أن يصلح في الكامل. وهذا ما يدعو إلى التساؤل: أَو لـم تكن هذه الأبيات الأولى من الرثاء من بحر الكامل؟ وهو إذ يوجه لأبي ذؤيب انتقادا، ويرى أنه أخطأ" من جهة أنه عمد إلى التأمل في بحر يصلح للبكاء والغضب والحزن..." فما هو الرثـاء إذن؟ إذا لم يكن بكاء وحزناً؟! وهل الرثاء إلا التأمل؟!

وما الذي دعا أبا ذؤيب إلى أن يقول:

وتجلّدي للشامتين أريهم   أني لريب الدهر لا أتضعضع

أو ليست هذه محاولة من الشاعر لرأب الصدع النفسي والعقلي بتجلده؟

أو لم يكن هذا الرثاء مما يمتزج فيه الألم بالحكمة والتبصر بعواقب الحياة؟

وهل يكون غريبا من أبي ذؤيب الذي أدرك الإسلام أن يتّسم جزء من قصيدته بالرزانة والتأمل في مواقف الدمع دون تهويل أو مبالغات؟!

ولنا أن نقف عند الأسود بن يعفر إذ نظر في حياة الملوك الذين تخيروا أجمل البقاع وأطيبهـا، فثمروا الجنان ثم راحوا وتركوها تتناوح فيها الأعاصير"[278]

ليصل بعد التأمل إلى نتيجة هي أن نهاية كل ما يسمى نعيما ما هو إلا فناء وزوال:[279]

ماذا أؤمل بعد آل محـرق   تركوا منازلهم وبـعـد إيـاد

أهل الخورنق والسدير وبارق   والقصر ذي الشرفات من سداد

أرضا تخيرها لدار أبيـهـم   كعب بن مامة وابـن أم داواد

جرت الرياح على مكان ديارهم   فـكـأنمـا كانوا على ميعاد

ولقد غنوا فيها بأنعم عـيـشة   في ظل ملك ثابـت الأوتـاد

نزلوا بأنقرة يسيل عليـهـم   ماء الفرات، يجيء من أطواد

أين الذين بنوا فطال بناؤهـم   وتمـتـعوا بالأهـل و الأولاد

276- المرجع السابق، ص305.

277- المرجع السابق، ص305.

278- د. مصطفى عبد الشافي، شعر الرثاء في العصر الجاهلي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص37.

279- المفضليات، ص216.

فإذا النعيم وكل ما يلهى بـه   يـوما يصير إلى بِلًى ونفـاذ

ومنه أيضا قصيدة لبيد التي أشار فيها إلى طول حياته وتقلبات الدهر عليه وعلى الناس أجمعين والتي مطلعها: [280]

قضي الأمور وأنجز الموعود   وا ربي ماجد محمود

وقصيدته التي جمع فيها بين الحكمة والوصف، والتي جاء في مطلعها: [281]

سفها عذلت ولمت غير مليم   وبكاك قدما غير جد حكيم

أما معلقته التي جاءت على نسق الكامل، ومطلعها: [282]

عفت الديار محلها فمقامها   بمنى تأبد غولها فرجامها

فقد جمع فيها بين الأطلال والغزل ووصف الناقة، التي شـبهها بالغمامـة وبالأتـان وبـالبقرة الوحشية، ويسترسل في القص، ليعود إلى ذكر نوار، ويصف نفسه وإباءه ولهوه وشـربه، ثـم بطشه وسرعة جواده، إلى أن ينتهي إلى مدح قومه والفخر بهم.

2-5- نسق الخفيف: يقول حازم: " وللخفيف جزالة ورشاقة." [283]

ويقول البستاني:" والخفيف أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع يشبه الوافر لينا ولكنه أكثر سهولة، وأقرب انسجاما، وإذا جاد نظمه رأيته سهلا ممتعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القـول المنثور وليس في جميع بحور الشعر بحر نظيره يصح للتصرف بجميع المعاني ومنـه معلقـة الحارث بن حازة اليشكري." [284]

وهذا يخالف ما ذهب إليه الدكتور عبد ا الطيب من أن" الخفيف يجنح صوب الفخامة، وهـذا النعت ينطبق عليه إذا قسناه على جنب السريع والأحذ والمنسرح. أمـا إذا وازنـاه بالطويـل والبسيط فهو دونهما في ذلك. والسر في فخامته بالنسبة إلى البحور التي ذكرناها أنـه واضـح النغم والتفعيلات فلا يقرب من الأسجاع قرب السريع، وأنه ذو دندنة لا تمكـن مـن الحـوار الطبيعي، كما يمكن الأحذ، فإذا وقع الحوار فيه جاء كأنه مسرحي، وانه مشابه للمديد، والمديـد مشابه له وفي كليهما صلابة تمنعهما أن يلينا لين المنسرح، فيصلحا لما يصلح له مـن تأنـث. وهذه الصفات التي ذكرناها جميعا صفات سلبية." [285]

280- - حسن جعفر نور الدين، لبيد بن ربيعة العامري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص49.

281- المجاني الحديثة، ج 1، ص120.

282-الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص154.

283- المنهاج، ص269.

284- المصدر السابق، ص268.

285- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج 1، ص205.

286- المرجع السابق، ص205.

287- المرجع السابق، ص205.

288 -المرجع السابق، صص205، 206.

وفي إشارته إلى الجوانب الإيجابية للخفيف، يرى أن فيه مزيجا من الرمـل والمتقـارب، ممـا يكسبه شيئا من صفة الأول، وشيئا من" تدفق الثاني وتلاحق أنغامه، ويجعله ذا أسر قوي معتدل مع جلجلة لا تخفى."[286]

ومن استقرائه الشعر الجاهلي وجده كثير الاستعمال بين شعراء ربيعة والحيرة، وجده في شعر المهلهل والحارث بن عباد وعدي بن زيد والأعشى، قليلا بين شعراء مضر المغاربة حتـى لا يكون في دواوين زهير والنابغة وعنترة.[287]

وقد تكون "صلة هذا البحر القولية بالحيرة هي التي هيأته لأن يـصلح للغنـاء والترقيـق، لأن الحيرة كانت مدينة الحضارة في الجاهلية، وأسلوب عدي والأعشى والمهلهل مـن الرقـة فـي جانب عظيم إذا وازنته بأساليب النابغة وزهير.[288]

ومع أنه لا يعنينا هنا أن نخوض في طبيعة هذا البحر كما رآها صاحب المرشد، إلاّ أننا نقـف عند قوله:" وقد اختلفت أغراض هذا البحر بين طرفي الغزل والحماسـة، والمـديح والهجـاء، والرثاء والفخر لما قدمناه لك من عراقته في الاستعمال، ومع ذلك فقد كان ذا طابع واحـد فـي جميع هذا، وهذا من وضوح النغم واعتداله، بحيث لا يبلغ حد اللين ولا حد العنف ولكن يأخـذ من كل بنصيب."[289]

إن الحكم على أن هذا البحر لا يستوعب مختلف الأغراض ويأخذ من العنف بنصيب كما يأخـذ من اللين، يناقض زعمه في حصر أغراض الشعر بما يناسبها من الأوزان.

وما نراه هو أن الخفيف كغيره من البحور يجنح صوب اللين في مواقف ويميل إلى العنف فـي أخرى، تبعا لدرجة عاطفة الشاعر وانفعالاته.

ومن يقف على مطالع قصائد الخفيف الطللية والغزلية، يجدها تسيل رقة وعذوبة، ونكتفي من الشواهد – هنا – بقول المهلهل:(الخفيف)[290]

طفلة ما ابنةالمحلل بـيضا ء لعوب لذيذة في العناق

أضربت صدرها إلي وقالت يا عديا لقد وقتك الأواقي

ومنه ما جاء في الرثاء، ومن أمثلة ذلك قصيدة الخنساء في رثاء أخيها صخر: (الخفيف)[291]

لا تخـ ـل أني لقيت رواحـا بعد صخر حتى أثبن نواحا

289- المرجع السابق، ص208.

290-شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص 177.

291- الخنساء ديوانها، صص 37، 38.

292-المصدر السابق، ص131.

293- جمهرة اشعار العرب، ص260.

294- المليود: المتلصق بالأرض.

من ضميري بلوعة الحزن حتى　　نكأ الحزن في فؤادي فقاحا
لا تخلني أني نسيت ولا بـ ـلّ　　لَ فؤادي ولو شربت القراحا
ذكـ ـر صخر إذا ذكرت نداه　　عيل صبري برزئه ثم باحا
إن في الصبـ ـر أربعا يتجاوبن　　حنينـا حتى كسرن الجناحا
دق عظمي وهاض مني جناحي　　هلاك صخر فما أطيق براحا

ومنه قصيدتها التي ترثيه فيها وتعلن خشيتها من الموت الذي ينال الشريف ومن دونه:[292]

ما لذا الموت لا يزال مخيفا　　كل يوم ينال مـنا شريـفـا
مولعا بالسراة منا فما يـ ـأ　　خذ إلا المـذهب الغـ ـطريفا
فلو أن المنون تعدل فـيـنا　　فتنال الشريف والمـشـروفا
كان في الحق أن يعود لنا المو　　ت وأن لا نسومه تـسـويفـا
أيها الموت لو تجافيت عن صخـ　　ر لألـفـيـته نـقـيـا عفيفا

ومنه مجمهرة أبي زبيد الطائي، التي تفيض رقة وأسى:[293]

إن طول الحياة غير سعـود　　وضلال تأميل طول الخلود
علل المرء بالرجاء ويضحي　　غرضا للمنون نصب العود
كل يوم ترميه منها بسـهم　　فمصيب، أوصاف غير بعيد
من حميم ينسي الحياة جليد الـ　　قوم، حتى تراه كالمـلـبود[294]
كل ميت قد اغتفرت فلا أجـ　　زع من والـد ولا مـولود
غير أن الجلاح هد جناحـي　　يوم فارقته بأعلى الـصعيد
في ضـريـح عليه عبء ثقيل　　من تراب، وجندل منضـود
عن يمين الطريق عند صدى حر　　ران، يدعو بالويل، غير معود[295]
صاديا يستغيث، غير مـغـاث　　ولقد كـان عصـرة المنجود[296]
- يا ابن خنساء يا شقيق نـفـسي　　يا جلاح خليـتني لشـديـد
من رجال كانوا جمالا نجومـا　　فهم اليوم صحب آل ثـمود
خان دهر بهم، وكانوا هم أهـ　　ل عظيم الفعال والتمـجـيد

ومنها أيضا قصيدة الحارث بن عباد التي قالها في رثاء ابنه بجير:(الخفيف)[297]

قـربا مربط النـعامة منـي　　شاب رأسي وأنكرتني القوالي

295- غير معود: لا يزوره أحد.

296- العصرة: من عصره: منعه. المنجود: المغموم، الهالك.

297- شعراء النصرانية قبل الإسلام، صص، 272، 273.

298- المرجع السابق، ص274.

399- شعراء النصرانية قبل الإسلام، ص 455،456.

300- المرجع السابق، ص255.

قـ ربا مربط النـ عامة منـ ي　　　　طال ليلي على الليالي الطوال

وقد سبق الاستشهاد بها في باب التكرار- في فصل سابق- ومثيلتها قصيدة المهلهل التي قالها عندما بلغه قول الحارث، والتي جاء في مطلعها: [298].

يا خليلي قـ ربا اليوم منـ ي　　　　كلّ ورد وأدهم صـ هال

قـ ربا مربط المشهر منـ ي　　　　لكليب الذي أشاب قذالي

ومنه أيضا قصيدة عدي بن زيد التي قالها معتبرا بصروف الدهر وتقلبات الأيام على المـلـوك وذوي النعم:(الخفيف)[299]

أرواح مـ ودع أم بـ كـ ور　　　　لك؟ فاعمد لأي حال تـ صير

وسطه كاليراع، أو سرج المجـ ـ ـ ـ ـ دل ، حينا يخبو وحينا ينير

وفيه يقول:[300]

من رأيت المنون خـ لّدن؟ أم مـ ن　　　　ذا عليه، من أن يضام، خفير

- أين كسرى، كسرى الملوك أنو شروا　　　　ن؟ أم أيـ ن قـ بله سابـ ور؟

وبـ نـ و الأصفر الكرام، ملوك الـ رو　　　　م، لـ م يـ بق منهم مذكـ ور

وتـ ذكّر رب الخورنق إذْ أشـ ـ ر　　　　ف يومـ ا، وللهـ دى تـ فكير

سـ ره حـ اله وكـ ثـ رة ما يمـ　　　　لـ ك، والبحر معرضا والسدير

فارعوى قلبه وقال فما غـ بـ ـ　　　　طة حي إلى الممات يـ صـ ير

ثم بعد الفلاح والملك والنعـ ـ ـ　　　　مة وأرتهم هـ نـ ـاك القـ بـ ور

وقد تجمع القصيدة الواحدة بين اللين والعنف، وهذا ما يتجلى في قصيدة تنسب لعنترة بن شداد، قالها عندما بلغه أسر والديه غصوب وميسرة مع صديق له من بني عبس يقال له عروة بن الورد، في حصن العقاب (وهو مكان في اليمن) فخرج يريد خلاصهم، وقال:[301]

أحرقتني نار الجوى والبعـ اد　　　　بعد فقد الأوطان والأولاد

شاب رأسي فصار أبيض لونا،　　　　بعدما كان حالكا بالسـ واد

- ويح هذا الزمان كيف رماني　　　　بسهام صابت صميم فؤادي

غير أني مثل الحسـ ام إذا ما　　　　زاد صقلا فجاد يوم جـ لاد

حنكتني نوائب الدهر، حـ تى　　　　أوقفتني على طريق الرشاد

ولقيت الأبطـ ال في كلّ حرب　　　　وهزمت الرجال في كلّ وادي

وتركت الفرسان صرعى بطعن　　　　من سنان يحكي رؤوس المزاد

301- عنترة، ديوانه، صص 134، 135.

302- الأعشى، ديوانه، ص190 وما بعدها.

303- قفت: اجتمعت.

304- قتيلة: اسم امرأة.

- وقهرت الملوك شرقا وغربا وأبدت الأقـران يوم الطـراد

قلّ صبري على فراق غصوب وهو قد كان عدتي واعتمادي

وكـذا عروة وميسرة حـا مي حمايا عند اصطدام الجياد

لأفـكـن أسرهم عن قـريب من أيادي الأعداء والحسـاد

ومنه قصيدة الأعشى التي قالها في التشوق إلى الأهل والفخر بهم:[302]

يوم قـفّـت حمولهم فتـولوا قطعوا معهد الخليط فشاقوا[303]

جاعلات جوز اليمامة بالأشـ مل سيرا يحثهن انطـلاق

بعد قرب من دارهم وائتلاف صرموا حبلك الغداة وساقوا

يوم أبدت لنا قُتَيلة عن جيـ دٍ ، تلـيع تزينه الأطـواق[304]

ويطيل في وصف محبوبته مشبها إياها بالظبية، ثم ينتقل إلى وصف الفـلاة الموحـشة التـي تجاوزها بناقته الشديدة، الصلبة فيقول:

وفـلاة كأنها ظهـر ترس ليس إلا الرجيع فيها علاق

قد تجاوزتها وتحتي مروح عنتـريس، نعـابة معناق[305]

عرمس ترجم الإكام بأخفا ف صلاب منهاالحصى أفلاق[306]

إلى أن يقول:

فعلى مثلها أزور بني قيـ س، إذا شطّ بالحبيب الفراق

إنني مـنـهم وإنـهم قـو مي وإني إليهم مـشتـاق

وهم ما هم إذا عزت الخمـ ر وقامت زقـاقهم والحقاق

المهينين ما لهم لزمان السـ وء حتى إذا أفـاق أفـاقوا

وإذا ذو الفضول ضن على المو لى وصارت لخيمها الأخلاق

فيهم الخصب والسماحة والنجـ دة فيهم، والخاطب المصلاق[307]

وأبـيـون ما يسامون ضيما ومـكـبـتون والحلوم وثاق[308]

وترى مجلسا يغص به المحـ راب، كالأسد والثياب رقـاق[309]

ومنه معلقة الحارث بن حلزة التي يكاد موضوعها ينحصر في الرد على عمـرو بـن كلثـوم، مفاخراً البكريين، فهو إذ يستهلها بالغزل الذي يفيض رقة، ويقف على الأطلال باكيا مهمومـا،

305- معناق: كثيرة السير.

306- العرمس: الناقة الشديدة. الإكام: الحجارة المجتمعة.

307- المصلاق: المرتفع الصوت القوي.

308- مكبتون: أصحاب عقول راجحة.

309- المحراب: أرم مكان في المجالس. الثياب الرقاق: كناية عن رغد العيش.

310- د. نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1982، ص60.

ينتقل إلى وصف الناقة، فيشبهها بالنعامة ليصل إلى الرد على بني تغلب، والفخر بقومه ثم ينتقل إلى مدح عمرو بن هند ليعود إلى هجاء التغالبة.

" والحارث سيد شعراء الجاهلية جميعا في القدرة الخارقة على استغلال موسيقى الألفاظ، تسمع لقصيدته فتخالها غناء منظوما تتتالى نغماته رهوة في غير عنف أو قسر.

وإن صناعته البارعة لتختفي في تضاعيف ذلك الإحساس الغامر بحلاوة موسيقاه حتى لتخالهـا سرا لا يتصل أي اتصال بالصنعة.[310]

فمما جاء في الغزل والوقوف على الأطلال قوله:[311]

آذنـتـنا ببـينها أسمـاء	رب ثاوٍ يمل منه الثواء
بعد عهد لها ببرقة شمـا	فأدنى ديارها الخلصاء
فالمحياة فالصفاح، فأعلى	ذي فتاق، فعاذب فالوفاء
فرياض القطا فأودية الشر	بب فالشعبتان، فالأبلاء

وهو إذ يبكي من عهد فيها، فإنه لا يجد وسيلة يستعين بها على نسيان همومه إلا ناقته الزفوف، فيقول:(الخفيف)[312]

لا أرى من عهدت فيـها فـأ	بكي اليوم دلها وما يرد البكاء
- غير أني استعين على الهمـ	وم إذا خف بالثـوي النجـاء
بزفـوف كأنهـا هقـلة أُمـ	م رئـال، دويـة سقـفـاء[313]
آنَستْ نبأة وأفزعها القـنـْـ	ناص عصرا وقد دنا الإمساء
فترى خلفها من الرجع والوقـ	ـع مـنـيـنـا كـأنه هباء[314]
أتلهى بها الـهـواجر إذ كلّـ	لُ ابـن هم بلـية عـمـيـاء

ويسوؤه أن تأتيهم من الحوادث والأخبار أمر عظيم هم معنيون به ومحزونـون لأجلـه، وهـو تعدي إخوانهم الأراقم عليهم وغلوهم في عدوانهم، لأنهم يخلطون البريء بالمـذنب فـلا تنفـع البريء براءته.[315]

وأتانا من الحـوادث والأنبـا	ء خطب نُعنى به ونُسـاء
إن إخـواننا الأراقـم يغلـو	ن علينا في قيلهم إخفـاء
يخلطون البريء منا بذي الذنـ	ـب ولا ينفع الخلّي الخلاء

وفي ذكر مفاخر البكريين يقول:

311- الحارث، ديوانه، جمع وتحقيق د. إميل يعقوب دار الكتاب العربي، ط1، 1991، ص19.

312- المصدر السابق، ص21.

313- الزفيف: إسراع النعامة لسيرها، والزفوف مبالغة. الهقلة: النعامة.

314- المنين: الغبار الرقيق. الأهباء: جمع هباء والأهباء إثارته.

315- الحارث، ديوانه، ص23.

316- المصدر السابق، ص27.

هل عـلمـتم أيام ينتهب النـا س غُوارا لكل حي عـ ـواء[316]

إذ رفعنا الجمال من سعف البحـ رين سيرا حتى نهاها الحساء

ثم مـلـنا على تمتم فأحرمـ ـ نا وفينا بـنات قـوم إمـاء

لا يقيم العزيز بالبلد السهـ ـ ـ ل ولا ينفع الذلـيـل النجاء

ليس ينـ ـجي الذي يـوائل منا رأس طود أو حره رجـ ـلاء

وفي مدح عمرو بن هند يقول:[317]

إن عمرا لدينا لديه خلال غير شك في كلهن الـ ـبـلاء

ملك مسقط وأفضل مـن يمشي، ومن دونه ما لديه الثناء

إرمي بمثله جالت الخيـ ل فآبت لخـصمـها الإجـلاء

من لنا عدة من الخير آيـا ت ثلاث في كلهـن القـضاء

ومن مديحيات الخفيف قصيدة الأعشى التي يمدح فيها الأسود بن المنذر، وفي مطلعها يقف على الأطلال، فيقول:[318]

ما بكاء الكبير بالأطـلال وسؤالي فهل تـرد سـؤالي

وفيها يصف الديار والحبيبة ويطيل في وصف الناقة، ومنه يصل إلى ذكر الممدوح فيقول:[319]

لا تشكي إلي وانتجعي الأسـ ـ ود أهل الندى وأهل الفعـال

فرع نبع يهتز في غصن المجـ دِ غزير الندى شديد المحال

عنده الحزم والتقى وأسا الصـر ع وحمل لمضـلع الأثـقـال

وهو أن النفس العزيزة للذكـ ـ ر، إذا ما التقت صدور العوالي

وعطاء إذا سـ ـألت، إذا العـذ رة كـانت عطية البـخـال

ووفاء إذا أجرت، فـمـا غـر ت حـبـال وصلتها بحبال

أريحي، صلت يظل له القـ ـو م ركـودا قـيامهم للهـلال

2-6- نسق المتقارب: يقول حازم:" فأما المتقارب فالكلام فيه حـسن الإطـراد إلا أنـه مـن الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء.[320]

ويقول:" وللمتقارب سباطة وسهولة"[321]

ويقول البستاني:" والمتقارب فيه رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة، وهو أصلح للعنف منه للرفق، ومنه قصيدة بشامة بن عمرو:

هجرت أمامة هجرا طويلا وحملك النأي عبئا ثقيلا

317- المصدر السابق، ص26.

318- الأعشى، ديوانه، ص244.

319- المصدر السابق، ص244.

320- المنهاج، ص268.

321- المصدر السابق، ص269.

وقصيدة ربيعة بن مقروم:

أمن آل هند عرفت الرسوما بحمران قفرا أبت أن تريما"[322]

أما عبد ا الطيب فيقول:" وبحر المتقارب سهل يسير ذو نغمة واحـدة متكـررة، والمقـاطع الطوال أظهر شيء فيه...

وفيه ستة عشر مقطعا طويلا... وهذا لا يكاد يشاركه فيه بحر آخر. وقوامه كله مقطع قـصير وآخران طويلان يليانه على هذا الترتيب، ولا يحدث في ذلك تغيير إلا بحـسب مـا تقتـضيه الصناعة من طلب التنويع وتجنب الرتابة. وأقلّ ما يقال عنه إنه بحر بسيط النغمـة مـضطرد التفاعيل، مناسب طَبلي الموسيقا ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلاذ بجرس الألفاظ، وسرد للأحداث في نسق مستمر. والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنتـه فهـي أظهـر شـيء فيه."[323]

وما يدهشنا مما جاء لدى عبد ا الطيب هو قوله:" وكثير من الشعراء الفحول يتحامونه لأنـه يتطلب اندفاعا وراء النغم كما يندفع التيار في غير ما توقف""[324]

ويقصد بالشعراء الفحول من ذكرهم بقوله:"وعز أن نجد شيئا منه عند النابغة أو زهير أو أبـي تمام أو الأخطل. و البحتري يقل منه"[325]

ولم يذكر من الفحول امرأ القيس والأعشى والخنساء والمرقش الأكبر وغيرهم...

ونحن إذ نقف عند من ذكرهم من الشعراء فإنه لا يعنينا منهم إلا النابغة وزهير.

لأن النابغة وإن لم يقل شعرا على وزن المتقارب فإنه من شهد بالشاعرية لكل مـن الخنـساء والأعشى في سوق عكاظ.

وهذان لا يخلو ديواناهما من نسق المتقارب، ومنها ما ذكره صاحب المرشد نفسه في إشارته إلى من طرق هذا الوزن من شعراء الجاهلية.

أما زهير فإن له قصيدة جاءت على وزن المتقارب في مدح سنان بن أبي حارثة والد هرم، ومطلعها:[326]

322- البستاني، مقدمة الإلياذة، 94/1.

323- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص337.

324- المرجع السابق، ص337.

325- المرجع السابق، ص337.

326- زهير، ديوانه، ص52.

327- د. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية، صص377، 378.

328- المرشد إلى فهم أشعار العرب، مرجع سابق، صص 338، 339.

329- المرجع السابق، صص338، 339.

330- المرجع السابق، ص340.

أمن آل ليلى عرفت الطلولا بذي حرضٍ ماثلات مثولا

ثم إن ما يلفت الانتباه أيضا في قول عبد ا الطيب: لفظ"يتحامونه"

لأن ما نعتقده، هو أن التحامي لا يكون من صفات الشاعر فهو: حين يريد أن يقـول شـعرا لا يحدد لنفسه بحرا بعينه، وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه، فيخرج الشعر فـي الـوزن الـذي يصدف له من الأوزان.[327]

وما يدعونا إلى التعجب أكثر هو أن صاحب القول السابق يعود ليقـول:" وعنـدي أن شـعراء الجاهلية هم أحذق من سلك هذا البحر من الماضيين، وجيادهم فيه كثيرة جـدا، منهـا مراثـي الخنساء في أخيها: كقولها:" أعيني جودا ولا تجمدا" القصيدة، وقولها:" تعرقي الدهر نهسا وحزا" وقولها:

أبعد ابن عمرو من آل الشريـ د حلّت به الأرض أثقالها

وكل هذه الكلمات مشهورة"[328]

ويضيف:" ومن متقاربيات الجاهلية الغريبات كلمة صخر الغي الهذلي:

لشماء بعد شتات النوى وقد بتّ أخيلتُ برقا وليفا[329]

فيذكر منها ثلاثة عشر بيتا ثم يقول:

" ويعجبني في قصيدته هذه على وعورة ألفاظها- فبعضها مما حـار فـي تفـسيره الجمحـي والسكري والأصمعي جميعا- دقة الوصف ولا شك أن صخرا تأمل الـسحاب والمطـر فـأدق التأمل. ويعجبني بخاصة وصفه للبلاد بعد أن مسها المطر بالحوض اللفيف، فهذا أمـر يـدرك حسه من عاين مثله.

وقد بلغ بي استحساني لهذه الكلمة أن عمدت إلى مجاراتها في الوزن دون القافية."[330]

ويقول عن الأعشى:" والشاعر الذي لا يشق غباره في بحر المتقارب من الجاهليين هو أعشى بكر الكبير، فقد كان يكثر من النظم فيه. وكان هذا الوزن يلائمه حق الملاءمة، إذ كان يسلك به مسالك القصاص والمغنيين، فيكرر ويسرد ويحسن الإطناب، ومزاوجة الألفاظ..."[331]

وما نستشفه مما تقدم أن حكم عبد ا بن الطيب لم يكن صائبا في كل ما ذكره.

أما ما وقفنا عليه من شواهد المتقارب في الرثاء فقصيدة الخنساء فـي رثـاء أخيهـا صـخر (المتقارب):[332]

أعيني جودا ولا تـجـمدا ألا تبكيان لصخر الندى

ألا تبكيان الجريء الجميل ألا تبكيان الفتى السيـدا

331- المرجع السابق، ص342.

332- الخنساء، ديوانها، صص42، 43.

333- المصدر السابق، ص75.

334- المصدر السابق، صص 124، 125.

335- المصدر السابق، ص157 وما بعدها.

طويل النجاد رفيع العـمـا د ساد عشيرته أمـ ـردا
إذا الـقـوم مـدوا بأيديهم إلى المجد مـد إليه يـدا
فنال الذي فوق أيـديـ ـهم من المجد ثم مضى مصعدا
يكـلـفـه القوم ما عالهم وإن كان أصغرهم مولدا
ترى المجد يهوي إلى بيته يرى أفضل الكسب أن يحمدا
وإن ذكـر المجـد ألفيته تأزر بالمجد ثم ارتـدى

ومنه قصيدتها التي مطلعها:(333)

ذكرت أخي بعد نوم الخلي فانحدر الدمع منّي انحدارا

وقصيدتها التي جاء فيها:(334)

أبى طول ليلي لا أهـجع وقد عالني الخبر الأشنـع
نعي ابن عمرو أتى موهنا قتيلا فمـالي لا أجـ ـزع
وفجعني ريب هذا الزمان به والمصـائب قد تفـجع
فمثل حبيبي أبكي العيون وأوجع من كـان لا يوجع
أخ لي لا يشتكيه الرفيق ولا الركب في الحاجة الجوع
- فما لي وللدهر ذي النائبات أكـل الـوزوع بنا توزع

ومما رثت به أخاها معاوية قولها:(335)

ألا مـا لعـيـنك أم مـالها لقد أخضل الدمع سربالها
أبعد ابن عمرو من آل الشريـ ـدِ حلّت بها الأرض أثقالها
فأبـلـيـت آسى على هـالك وأسـأل باكيـة مـالـها
لعمر أبـيك لنـعـم الفـتـى تحش به الحرب أجذالـها
- هممت بنفسي كل الهـمـوم فـأولى لنفسي أولى لها
سأحـمـل نفسـي على آلة فـإمـا علـيها وإما لها
فإن تصبر النفس تلقى السرو ر وإن تجزع النفس أشقى لها
نهين النفوس وهون النفـ ـو س يوم الكريهة أبقى لـها
ونعلم أن مـنـايا الـرجـا ل بالـغـة حيث يحلى لها

وقريب من هذا شكوى الزمن وما يتصل به من موت وفناء في مطلع قصيدة للأعشى يمدح فيها قيس بن معد يكرب. وهو ما يمثل انحرافا لنمط القصيدة الجاهلية التي اعتاد الشاعر أن يبـدأها بالوقوف على الأطلال والغزل.

ومما جاء فيها قوله:(المتقارب)(336)

336- الأعشى، ديوانه، ص303 وما بعدها.

337- هالك: ميت. يجنونه: يدفنونه. قفرة: صحراء خالية. لم يجن: لم يدفن.

لعمرك ما طول هذا الزمن على المرء إلا عناء معن

يظل رجيما لريب المنون وللسقم في أهله والحزن

وهالك أهـل يجـنّـونه كآخر في قفزة لم يجـن[337]

وما إن رأى الدهر في صرفه يغادر من شارخ أو يفَـن[338]

فهل يمنَعنّي ارتيادي البلا د من حذر الموت أن يأتين

أليس أخو الموت مستوثقا علي، وإن قلت قد أنسـأن[339]

علي رقيـب له حـافـظ فقلْ في امرئ لم يخنه الزمن

أزال أُذَينَة عـن مـلـكه وأخرج من حصنه ذا يزن

وخـان النعـيم أبا مـالك وأي امرئ لم يخنه الزمن

أزال الملوك فأفـنـاهـم وأخرج من بيته ذا حزن

ولا نريد أن نغوص فيما يعمق التجربة الشعرية لدى الأعشى هنا وما يتصل بالإحساس الوجداني في مواجهة الزمن عبر هذه الأبيات، إلا أننا لا نغفل ما يمثل محور التجربة لديه وما ينتظمها من حدة وضيق وشعور بالألم، أمام جبروت الزمن، وحتمية الموت...

غير أن الشاعر لا يلبث أن يخرج من هذه الدائرة إلى الفخر الذاتي بشرب الخمـر ومواصـلة النساء، فركوب الناقة التي توصله إلى الممدوح الذي يقول فيه:[340]

تيممت قيسا وكم دونـه من الأرض من مهمه ذي شزن

ومن شانئ كاسف وجهه إذا ما انتسـبـت له أنـكـرن

ومن آجن أولجته الجنـو ب دمـنـة أعطانه فانـدفـن

وجار أحـاوره إذ شـتـو ت، غير أمـيـن ولا مـؤتمن

ولكن ربي كفى غربـتي بحـمـد الإلـه، فـقـد بلّغن

كريما شمائله مـن بـني معـاويـة الأكرمين السـنـن

ومن عيون قصائده التي جاءت على هذا النسق في المدح قصيدته التي يتغزل في مطلعها باكيا راثيا:[341]

أأزمعت من آل ليلى ابتكارا وشطّت على ذي هوى أن تزار

وباتت بها غربات النـوى وبـدلت شوقـا بها وادكارا

ففاضت دموعي كفيض الغرو ب ، إماّ وكيفا وإما انحـدارا

ثم يأخذ في الحديث عن لهوه، إلى أن يصل إلى ذكر الممدوح فيقول:

338- الشارخ: الفتى، من كان في أول الشباب. اليفن: الهرم.

339- أنسأه:أخّره، أمهله.

340- الأعشى، ديوانه، ص 207.

341- المصدر السابق، ص123.

342- المصدر السابق، ص290 وما بعدها.

فإن الذي يـرتـجى سيـبه إذا مـا نحـلّ عليه اختبارا
أخو الحرب إذ لقحت بازلا سما للعلى وأجل الجـمارا
وساور بالنقع نقع الكثيـ ب، عبسا ودودان يوما سوارا
إلى ملك خير أربـابـه وإن لـكـل شـيء قـرارا
إلى حامل الثقل عن أهله إذا الدهر ساق الهنات الكبـارا
ومن لا تفزع جاراتـه ومن لا يرى حلمه مسـتـعارا
ومن لا تضلع له ذمـة فيجعلها بين عـيـن ضمارا
هو الواهب المائة المصطفا ة ، إما مخاضا وإما عـشـارا

ومنه قصيدته التي يمدح فيها قيس بن معد يكرب، وهي من الشعر القصصي، ولا تختلف كثيرا عن سابقتها، ومما جاء فيها قوله عن ابنته:[342]

تقول ابنتي حين جد الرحيل أرانا سواء ومن قد يتـم
أبانا فلا رمت من عـنـدنا فإنا بخـير إذا لم تـرم
ويا أبتا لا تـزل عـنـدنا فإنا نخاف بأن نختـرم
أرانا إذا أضمرتك الـبـلا د نُجفى وتقطع منا الرحم

وهي قصيدة طويلة يصف فيها رحلاته الكثيرة، اكتفينا منها بهذه الأبيات.

ومن شواهد الفخر على نسق المتقارب قصيدة ربيعة بن مقروم التي بدأها بوصف رسـوم دار صاحبته، ووقوفه عليها باكيا لتذكرها فيقول:(المتقارب)[343]

أمن آل هند عرفت الرسوما بجمران قفرا أبت أن تريما
تـخـال مـعـارفها بعدما أتت سنتان عليها الوشومـا
وقـفـت أسائلهـا نـاقـتي وما أنا أم ما سؤالي الرسوما
وذكـرني العـهـد أيامهـا فهاج التذكر قـلـبا سقيـما
فـفـاضت دموعي فنهنهتها على لحيتي وردائي سجوما

ثم يذكر رحلته على ناقته التي أسهب في نعتها، فيشبهها بالعير الوحشي، ويسوق الحديث بمـا يشبه القص- عنه وعن أتنه وسلطانه عليها، ووصف الصائد يتربص بها، وفرارها منه، ليجعل ذلك شبها لسرعة ناقته. إلى أن يصل إلى الفخر بأخلاقه وكرم قومه وأيامهم، فيقول:

وإن تسأليني فإني امـرؤ أهين اللئيم وأحـبـو الكريما
وأبني المعالي بالمكرمات وأرضي الخليل وأروي النديما
ويحمد بذلي له مـعـتف إذا ذم مـن يعتفـيه اللئـيما
وأجزي القروض وفاء بهـا ببـؤسي بئيسي ونعمي نعيما

343-المفضليات، ص181.

344- المفضليات، ص412.

وقومي فإن أنت كـ ذّبتني	بقـ ولي فاسأل بقومي عليـ ما
أليسوا الذين إذا أزمـ ـ ة	ألحت على الناس تنسي الحلوما
يهينون في الحق أموالهم	إذا اللزبات الْتَحين المسيـ ـما
طوال الرماح غداة الصباح	ذوو نجدة يمنعون الحـ ـ ريما
بنو الحرب يوما إذا استلأموا	حسبتهم في الحديد القـ رومـ ا

ومنه قصيدة عوف بن عطية بن الخَرِع الربابي:(344)

أمن آل مي عرفت الديارا	بحيث الشقيق خلاء قـ فارا

ومنه قصيدة عنترة التي يذكر فيها شوقه إلى ديار عبلة(أرض الشربة)، حين أشرف عليها من بعيد، ثم يخلص إلى الفخر ببطولاته، ومما جاء فيها قوله:(المتقارب)(345)

ترى هذه ريـ ح الشربة	أم المسك هب مع الريح هبه
ومن دار عبلة نار بدت	أم البرق سلّ من الغيم غضبه
أعبلة، قد زاد شوقي، وما	أرى الدهر يدني إلي الأحبه
وكم جهد نائبة قد لقيت	لأجلك يا بنت عمي ونكـ به
فلو أن عينيك يوم اللقاء	ترى موقفي، زدت لي في المحبه
يفيض سناني دماء النحور	ورمـ حي يشك مع الدرع قلبه
وتشهد لي الخيل يوم الطعان	بـ أني أفـ رقها ألف سـ ربه

ومنه قصيدة ثعلبة بن عمرو التي يشكو فيها ما أصاب قومه من خطوب، وفيها يـ ذكر نكايتـ ه بعدوه الذي فر منه فأدركه بطعنة فإن لم تكن قتلته، فقد ألبسته من الذل ما يبقى لباسا له يلازمه. ومما جاء فيها قوله:(346)

أأسماء لم تسألي عن أبيـ	ك والقوم قد كان فيهم خطوب
إن غـ ريبا وإن سـ اءني	أحب حبيب وأدنى قـ ريـ ب*
سأجعل نفسي له جـ نة	بشاكي السلاح نهـ ـيك أريب
وأهلك مهر أبيك الـ ـ دوا	ء ليس له من طعام نصـ ـيب

وعن عدوه يقول:(347)

فأقـ سـ م بـا لا يـ أتلي	وأقسمت إن نلته لا يؤوب
فأقبل نحوي على قدره	فلما دنا صدقته الكـ ذوب
أحال بها كفة مدبـ ـ را	وهل ينجينّك شد وعيـ ب

345- عنترة، ديوانه، صص 89، 90.

346- المفضليات، ص253.

* البيت الثاني به خرم.

347- المصدر السابق، صص253، 254.

فـتـبعـته طعنة ثرّةٌ | يسيل على الوجه منها صبيب
فـإن قـتـلـته فلم آله | وإن ينج منها فجرح رغيب
وإن يلقني بعدها يلقـني | عليه من الذل ثوب قـشيب

ومن وصف الوقائع، قصيدة المرقش الأكبر يذكر فيها وقعة، وما فيهـا مـن مـشاهد للقتلـى والصرعى: (المتقارب)(348)

أتـتـني لسان بني عامر | فجلّت أحاديثها عن بصـر
بأن بني الوخم ساروا معا | بجيش كضوء نجوم السحر
بكل نَسـول السرى نهدة | وكلّ كُميتٍ طُوالٍ أغـر
فما شعر الحي حتى رأوا | بياض القوانس فوق الغرر
فـأقـبلنهم ثم أدبـرنهم | فأصدرنهم قبل حين الصدر
فيا رب شلو تَخَطْرفْـنـه | كريم لدى مزحف أو مكر
وآخر شاص ترى جـلده | كقشر القتادة غب المطـر
وكائن بجمران من مزعف | ومن رجل وجهه قد غفر

ومنه قصيدة لأوس بن حجر قالها في حرب كانـت بـين قومـه وبـين أسـد وغنـي، جـاء فيها:(المتقارب)(349)

غـني تآوى بأولادهـا | لتهلك جذم تميم بن مر
وخندف أقرب أنسابهم | ولكننا أهـل بيت كـثر
فإن تصلونا نواصلـكم | وإن تصرمونا فإنّا صبر
لـقد عـلمت أسـد أننا | لهم نصر ولنعم النّصـر
فكيف وجدتم وقد ذقتـم | رغيفتكم بين حلو ومـر
بكل مكان ترى شطـبة | مولّـيـة ربهـا مسطر
وأذْن لها حشرة مشرة | كإعليط مرح إذا ما صفر
- وقتلى كمثل جذوع النخيل | تغشـاهـم مسبل منهمر
- وإنا وإخواننا عـامـرا | على مثل ما بيننا نأتمر
لنا صرخة ثم إسكاتـة | كما طرقت بنفاس بِكِر

ومنه قصيدة امرئ القيس التي يتوعد فيها بني أسد، وفيها يقول:(350)

تطاول ليلك بالإثمـد | ونام الخلي ولم ترقـد
وبات وباتت له ليـلة | كليلة ذي العائر الأرمد

348- المفضليات، ص235، 236.

349- أوس بن حجر، ديوانه، تحقيق وشرح د. محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1960، ص 29، 30.

350- امرؤ القيس، ديوانه، ص53، 54.

وذلك من نبإ جـاءني وُأُنْبِئته عن أبي الأسـود

- فإن تدفنوا الداء لا نخفه وإن تبعثوا الحرب لا نقعد

وإن تـقـتلونا نقتّلكم وإن تقصدوا الدم نقتصـد

متى عهدنا بطعان الكما ة والمجد والحمد والسؤدد

- وأعددت للحرب وثّابة جواد المحثةّ والمـ ـرود

ومشدودة السك موضونة تضاءل في الطي كالمبرد[351]

تفيض على المرء أردانها كفيض الأني على الجدجد[352]

ومنه مقطوعة له قالها حين بلغه مقتل أبيه وهو بدمون، جاء فيها:(المتقارب)[353]

أرقت لبرق بليل أهـل يضيء سناه بأعلى الجبل

أتاني حديث فـكـذبته بأمرٍ تزعزع منه القُـلل

بقتل بني أسدٍ ربـهـم ألا كلّ شيء سواه جـلل

فأين ربيعة عن ربهـا وأين تمـيم وأيـن الخول

ألا يحضرون لدى بابه كما يحضرون إذا ما استهل

ومن قصائد الوصف قصيدة حاجب بن حبيب الأسدي التي يصف فيها فرسه(ثادق) في حـوار دار بينه وبين زوجته التي تلح على بيع الفرس، فيجيبها:(المتقارب)[354]

باتت تلوم على ثادق ليشرى فقد جد عصيانها*

ألا إن نجواك في ثادق سـواء علي وإعلانـها

وقالت: أغثنا به إنـني أرى الخيل قد ثاب أثمانها[355]

فقلت: ألم تعلـمي أنّه كـ ـريم المكبةّ مبدانها[356]

كميت أُمر على زفرة طويل القوائم عريانهـا

تراه على الخيل ذا جرأة إذا ما تقطع أقـرانـها

وهن يردن ورود القطا عمان وقد سد مرانهـا[357]

351- مشدودة السك: الدرع المسدودة المنظومة المتداخل بعضها في بعض.

352- الأني: السيل الجارف. الجدجد: الأرض الصلبة القوية.

353- امرؤ القيس، ديوانه، ص140.

354- المفضليات، صص 368، 369.

* في البيت خرم.

355- ثاب أثمانها: زادت.

356- كريم المكبة على الأعداء: أي يهزمهم حين يحمل عليهم. مبدانها: سمينها.

357- سد مرانها: سدت رماحها.

358-جم: يكثر جريه كما يجم الماء. المتان:المباعدة في الغاية.

359- المفضليات، ص386.

360- الكاشح: المعرض عنك من العداوة، ولا يستقبلك بوجهه إنما يوليك كشحه. الذحل: الثأر.

طويل العنان قليل العثا ر خاظي الطريقة ريانها

وقلت ألم تعلمي أنّـه جميل الطّلالة حسانـها

يجم على الساق بعدالمتان جموما ويبلغ إمكـانـها[358]

ومنه وصف عبد قيس بن خفاف نفسه، وما صار إليه من خلق كريم، فيقول:[359]

صحوت وزايلني باطلي لعمر أبيك زيالا طـويلا

وأصبحت لا نزقا باللحاء ولا للحوم صديقي أكـولا

ولا سايقي كاشح نازح بذحل إذا ما طلبت الذّحولا[360]

فأصبحت أعددت للنائبا ت عرضا بريئا وعضبا صقيلا[361]

ووقع لسان كحد السنان ورمحا طويل القناة عسولا

وسابغة من جياد الـدرو ع تسمع للسيف فيها صليلا

كماء الغدير زفته الدبور يجر المدجج منها فضـولا[362]

ومنه قصيدة لعامر بن الطفيل يفخر فيها بقومه ويرد على أعدائهم:[363]

تجنب نميرا ولا تـوطـها فـإن بها عامرا حضرا

وإن رماح بنـي عـامـر يقـطرن ملء علق أحمر

هم الجابرون عظام الكسير إذا ما الكسـائر لم تجبر

وهم يضربون غداة الصبا ح أنف المدجج ذي المغفر

- يقيمون للحرب أصغارها إذا ثور القسطـ ـل الأغير

كماة حماة إذا ما الشـ ـ شفاه يعجز عن ضمها المشفر

يطيلون للحرب تكرارهـا إذا ألهـبـت لهبـا تسعر

وإن الذي قد أتـيـتم به سيكذبه عـنـكم المخـبر

ستعلم أي رمـتموهم إذا تـلـقى كـتائـبها الحسر

ومن شعر الحكمة قصيدة طرفة التي جاء فيها:[364]

إذا كنت في حاجة مرسلا فأرسل حكيما ولا توصه

وإن ناصح منك يوما دنا فلا تنأ عنه ولا تـقـصه

361- العضب: السيف القاطع.

362- الدبور: ريح تهب من المغرب تقابل الصبا.

363- عامر بن الطفيل، ديوانه، ص227 وما بعدها.

364- طرفة، ديوانه، صص 64، 65.

365- المنهاج، ص268.

366- المصدر السابق، ص269.

367- البستاني، مقدمة الإلياذة1/93 – 94.

368- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص134.

وإن باب أمر عليك التوى	فشاور لبيبا ولا تـعـصه
وذو الحق لا تنتقص حقّه	فإن القطيعة في نـقـصه
ولا تذكر الدهر في مجلس	حديثا إذا أنت لم تحصـه
ونص الحديث إلى أهـله	فإن الـوثيقـة في نصـه
ولا تحرصن، فرب امرئ	حريص مضاع على حرصه
وكم من فتى ساقط عـقله	وقد يعجب الناس من شخصه
لبست الليالي، فأفنينـني	وسربلني الدهر في قُـمصه

2-7- نسق الرمل:" يرى حازم في الرمل لينا وضعفا"[365]ولذا فهو عنده أليق بالرثاء وما جرى مجراه.[366]

ويقول عنه البستاني:" والرمل بحر الرقة، فيجود نظمه في الأفراح والأحزان والزهريات. ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب، وأخرجوا منه ضروب الموشحات، وهو غير كثير فـي الـشعر الجاهلي... ومع هذا فلعنترة فيه شيء من الحماسة وللحارث اليشكري قصيدة وصفية إخباريـة أبدع فيها، ومطلعها:

عجب خولة أن تنكرني	أم رأت خولة شيخا قد كبر[367]

ويقول الدكتور عبد ا الطيب:" وموسيقى الرمل خفيفة رشيقة منسابة، وفيه رنة يصحبها نـوع من الملنخوليا (أي الضرب العاطفي الحزين في غير ما كآبـة ومـن غيـر مـا وجـع ولا فجيعة."[368]

ويزعم: " أن هذه الملنخوليا المتأصلة في نغم الرمل تجعله صالحا جدا للأغراض الترنيمية الرقيقة وللتأمل الحزين، وتجعله ينبو عن الصلابة والجد وما إلى ذلك."[369]

ومع أننا نتفق مع حازم في أن في الرمل لينا، كما لا نختلف مع عبد ا الطيب فـي أن نغـم الرمل يجعله صالحا للترنم الرقيق، إلا أننا نخالف صاحب المرشد في حكمه المطلق في أن نغم الرمل يجعله ينبو عن الصلابة.

ولنا من شواهد الشعر القديم والحديث ما يدحض هذا الرأي بدءا من الأمثلة التي ساقها هو نفسه ليدلل بها على صواب ما ذهب إليه، وما سنراه من النصوص لاحقا.

ومنه قول عبد ا بن الزبعري في يوم أحد (الرمل)[370]

قد جـزينـاهم بيوم مثله	وأقـمنا ميـل بدر فاعتدل
ليت أشياخي ببدر شهدوا	جزع الخزرج من وقع الأسل
حين ألقت بقباء بركـها	واستحر القتل في عبد الأشـل

369- المرجع السابق، ص134.

370- المرجع السابق، ص135.

371- مفدي زكريا، اللهب المقدس،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1983، صص71،72.

372- طرفة، ديوانه، ص90.

كم ترى بالحر من جمجمة وفتى أبـيض وضـّاح رفـل

إن المتأمل في هذه الأبيات لا يمكنه استبعاد الصلابة، فالموقف الحماسي لا يتـيح للـشاعر أن يكون لينا في موقف تثور فيه عاطفته ويتملكه انفعال نفساني.

ولنا بالإضافة إلى هذا المثال، أمثلة من شعرنا القديم- مما سنتبينه لاحقا- ، أمـا فـي شـعرنا الحديث فنقف عند شاهد واحد لشاعر الثورة الجزائرية مفـدي زكريـا فـي النـشيد الـوطني الجزائري:(371)

قسما بالنازلات الماحقات والدماء الزكيات الطاهرات

فالنشيد من نسق الرمل، وهو من الشعر الحماسي الذي انفعلت به نفس الشاعر فجاء قويا مدويا، استمد فيه الإيقاع فاعليته من الجو العام- آنئذ- ومن التجربة الشعرية التي تفاعلت مع الحدث.

ومن شواهد الشعر القديم قصيدة طرفة في يوم تحلاق اللمم، وهو اليوم الذي أمر فيه الحـارث ابن عباد بني بكر بحلاق رؤوسهم ليعرف بعضهم بعضا، وقد كان هذا اليوم لبكر علـى تغلـب، وفيه يقول طرفة:(372)

سـائلـوا عنا الذي يعرفنا بقـوانا، يـوم تحلاق اللمم

يوم تبدي البيض عن أسوقها وتلفّ الخيل أعـراج النّعم

أجدر الناس برأس صـلدم حازم الأمر شجاع في الوغم

كامل يحـمـل آلاء الفتى نَـبـِهٍ، سيد سادات خِضـم

- يجبر المحروب فينا مـاله بـبـنـاء وسـوام وخـدم

وتفرعنا من ابني وائـل هامة العز وخروم الـكـرم

حين يحمي الناس نحمي سربنا واضحي الأوجه معروفي الكرم

بـحـسامات تـراها رسبا في الضريبات مترات العصم

- نذر الأبطال صرعى بينها نعكف العقبان فيها والـرخم

ومنه قصيدة عنترة التي جمعت بين الصلابة واللين، فأبياتها الأولى جادة قوية عنيفـة، وفيهـا يستدعي فرسان العجم للمبارزة، ومنها قوله:(373)

نفّسوا كربي وداووا عـللي وابرزوا لي كل ليث بطل

وانهلوا من حد سيفي جرعا مـرة، مثل نقيع الحـنظل

وإذا الموت بدا في جحفل فـدعـوني للـقاء الجحفل

يا بني الأعجام ما بالـكـم عـن قـتالي كلكم في شُغُل

أين من كان في قتلي طـالبا رام يسقيني شراب الأجـل

373- عنترة، ديوانه، ص184.

374-المصدر السابق، ص184.

375- المفضليات، ص191.

أبرزوه وانظروا ما يلتقي من سناني تحت ظل القسطل

أمّا الأبيات التالية لها، فقد جاءت رقيقة لينة عذبة في نغمها، ومما جاء فيها:(374)

قسما يا عبل، يا أخت المها بـثـنياك العـذاب القـبل

وبعينيك وما قد ضمـنت من دواهي سحرها والكحل

إنني لولا خيال طـارق منك ما ذقت هجوع المقـل

أتُرى تُنبيك أرواح الصبا باشتياقي نحو ذاك المـنزل

فسقى ا لياليك الـتـي سلفت، صوب السحاب الهطل

ومنه قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري، وهي قصيدة طويلة تجاوزت مائة بيـت، يـستهلها بالغزل، ومما جاء فيها:(375)

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منها ما اتسـع

حرة تحلو شتيتا واضحا كشعاع الشمس في الغيم سطع

صقلته بقضيب ناضـر من أراك طيب حتى نـصـع

أبيض اللون لذيذا طعمه طيب الريق إذا الريق خـدع

صافي اللون وطرفا ساجيا أكـحـل العينين ما فيه قمع

ثم يصف الليل والنجوم والفجر، ويعود إلى التشبيب بصاحبته، فيصف عذب حديثها، وكيف قطع المهامه إليها في اليوم الشديد، وينعت الفلاة والسراب والخيل، ثم يفتخر بقومه بنـي بكـر بـن وائل، فيشيد بكرمهم وطيب أخلاقهم، ووفائهم، وجمالهم وجـرأتهم وقـوة أحلامهـم وبأسـهم وشجاعتهم وشدة احتمالهم. ثم يعود إلى الحديث عن طيف حبيبته ويذكر وداعه ورحلتـه علـى ناقة شبهها بالثور الوحشي، راعه الصائد والكلاب... ثم يعود إلى الفخر بقومه وبنفسه، ويعقب ذلك بذكر صاحبه من الجن على مذهب شعراء العرب، أن لكل واحد منهم صاحبا يلقي الـشعر على لسانه.

ومما ورد من فخره بذاته ومقارعته الخصوم، وغلبته عليهم، قوله:(376)

وعدو جاهد ناضلته في تراخي الدهر عنكم والجمع

فتساقينا بمر ناقـع في مقام ليس يـثـنيه الـورع

وارتمينا والأعادي شهد بـنـبـال ذات سـم قـد نقع

بـنـبال كلها مذروبة لـم يطـق صنعتها إلاّ صنع

خرجت عن بِغْضة بينة في شباب الدهر والدهر جذع

وتحارضنا وقالوا إنـما ينصر الأقوام من كان ضرع(377)

376- المصدر السابق، صص 200، 201.

377- تحارضنا: تفاعلنا من الحرض بفتح الراء وهو الهلاك. الضرع: الضعيف من الرجال.

378- الأعشى، ديوانه، ص316.

ساجد المنخر لا يرفعه خاشع الطرف أصم المستمع

فر مني هاربا شيطانه حيث لا يعطى ولا شيئا منع

ورأى مني مقاما صادقا ثابت الموطن كتّام الوجع

ولسانا صير فِيّا صارما كحسام السيف ما مس قطع

وللأعشى قصيدة نونية في الطرب والحب يختمها بمدح قيس بن معد يكرب.

فهو يستهلها بالغزل الذي يمتزج فيه الحزن بالفرح:[378]

خالط القلب هموم وحزن وادكار بعدما كان اطمأن

فهو مشغوف بهند هائم يرعوي حينا وأحيانا يحن

بلعوب طيب أردانها رخصة الأطراف كالرئم الأغن

وهي إن تقعد نقا من عالج وإذا قامت نياقا كالشطن[379]

ينتهي منها الوشاحان إلى حبلة وهي بمتن كالرسن

خلقت هند لقلبي فتنة هكذا تعرض للناس الفتن

ويطيل في وصف محبوبته والحديث عنها، ثم يأخذ في ذكر مجالس الطرب والرنين والشرب: "فالطرب والرنين ينتظمان الوجهين المتقابلين للتجربة الإنسانية، تجربة الفرح والحزن.

والتطريب ضرب من الرنين، والطرب قرين الغناء، وقد كان الأعشى شاعر الغناء... وقد سموه صناجة العرب."[380]

ومما جاء فيها:

وطنابير حسان صوتها عند صنج كلما مس أرن

وإذا المسمع أفنى صوته عزف الصنج فنادى صوت ون

وإذا الدن شربنا صفوة أمروا عمرا فناجوه بدن

بمتاليف أهانوا مالهم لغناء وللعب وأذَن

فترى إبريقهم مسترعفا بشمول صفقت من ماء شن[381]

ومما جاء في مديحه، قوله:[382]

بأبي الأشعث قيس، إنه يشتري الحمد بمنفوس الثمن

379- نقا: كثيب رمل. عالج: موضع كثير الرمال. الشطن: الجبال.

380- د. حسني عبد الجليل، التمثيل الصوتي للمعاني، ص88.

381- مسترعفا: مملوءا خمرة حتى يفيض. الشمول: الخمرة الباردة. صفقت: مزجت وكسرت حدتها. الشن: القربة التي يرشح ماؤها.

382- الأعشى، ديوانه، ص319.

383- الآركات: التي أكلت ورق الأراك. ريم وحضن: موضعان.

384- الذلول: الناقة المطيعة والسهلة الانقياد. الجسرة: القوية. الفدن: القصر الشاهق وبه شبه الناقة.

جئته يوما فأدنى مجلسي وحباني بلجوج في السـنن

وثـمانين عـشارا كلها آركات في بريم وحضـن[383]

وغلام قائم ذي غـدوة وذلـول جسـرة مثل الفدن[384]

ومن قصائد المديح التي لم يلتزم فيها صاحبها الوقوف على الأطلال في المطلع، قصيدة المثقب العبدي التي يستهلها بالحكمة والخلق الذي يدعو إلى الوفاء بالوعد والحرص على رضا الناس وإكرام الجار، ومما جاء فيها قوله:[385]

لاتـقـولن إذا ما لم تـرد أن تتم الوعد في شيء نعم

حسن قول "نعم" من بعد"لا" وقبيح قول" لا" بعـد " نعم"

إن "لا" بعد "نعم" فاحـشة فبـ" لا" فابدأ إذا خفت الندم

فإذا قلت "نعم" فاصبر لها بنجاح القول إن الخلف ذم

واعلم أن الذّم نقص للفتى ومـتى لا يـتّـق الذم يذم

أكرم الجار وراعِ حقه إن عرفان الفتى الحق كرم

ثم يقول مفتخرا بنفسه:

أنا بيتي من معد في الذرى ولي الهامـة والفرع الأشم

لا تراني راتعا في مجلس في لحوم الناس كالسبع الضرم

إن شر الناس من يكشر لي حين يلقاني وإن غبت شـتم

وكلام سيء قـد وقِـرتْ أُذُني عنه وما بي من صمم

فـتعـزيت خشاة أن يرى جاهل أني كما كان زعـم

ولبعض الصفح والإعراض عن ذي الخنا أبقي وإن كان ظلم

ومما مدح به خالد بن أنمار بن الحرث قوله:[386]

إنما جـاد بشـأس خالد بعدما حاقت به إحدى الظلم

من منـا يتخـاسين به يبتدرن الشخص من لحم ودم[387]

مترع الجفنة ريعي الندى حسـن مجـلسه غير لطم

يجعل الهنء عطايا جمةّ إن بعض المال في العرض أمم[388]

لا يبالي طيب النفس بـما تلف المال إذا العـرض سـلم

أجعل المال لعرضي جنة إن خير المال ما أدى الذمـم

385- المفضليات، ص293، 294.

386- المصدر السابق، ص294، 295.

387- يتخاسين به: يأتينه واحدة بعد واحدة.

388- الهنء: العطاء والهبة.

389- المفضليات، ص82.

ومنه قصيدة المرار بن المنقذ التي يستهلها بتعجبه من إنكار صاحبته خولة إياه، إذ كبر وعلاه الشيب، فيقول مفتخرا:[389]

عجب خولة إذ تنكرني	أم رأت خولة شيخا قد كبر[390]
وكساه الدهر عجبا ناصعا	وتحنى الظهر منه فأُطر
إن تري شيبا فإني ماجد	ذو بلاء حسن غير غمر
ما أنا اليوم على شيء مضى	يا ابنة القوم تولي بحسر

ثم يذكر أيام لهوه وشبابه، ويأخذ في نعت فرسه نعتا طويلا، وينتقل إلى وصف ناقته فيشبهها بالحمار الوحشي ثم ينتقل إلى الفخر.

ومن فخره بنفسه دخوله على الملوك، فيقول:[391]

ودخلت الباب لا أعطي الرشى	فحباني ملك غير زمِر[392]
كم ترى من شانئ يحسدني	قد وراه الغيظ في صدر وغر
وحشوت الغيظ في أضلاعه	فهو يمشي حظلانا كالنّقر
لم يضرني ولقد بلغته	قطع الغيظ بصاب وصبر

ويفتخر بنفسه فيقول:[393]

أنا من خندف في صيابها	حيث طاب القبص منه وكثر
ولي النبعة من سلاّفها	ولي الهامة منها والكبر

ثم يذكر معاهد حبيبته، وما كان بها من أنس، وحسان، ويشبب بصاحبته في غزل جيد مسهب:[394]

هل عرفت الدار أم أنكرتها	بين تبراك فشسي عبقر[395]
جرر السيل بها عثنونه	وتعفّتها مداليج بكُر[396]
وهوى القلب الذي أعجبه	صورة أحسن من لاث الخمر
راقه منها بياض ناصع	يؤنق العين وضافٍ مسبكر
- ولها عينا خذول مخرف	تعلق الضال وأفنان السمر
وإذا تضحك أبدى ضحكها	أقحوانا قيدته ذا أشر

390- هذا البيت سبق الاستشهاد به في الحديث عن طبيعة بحر الرمل، وقد نسبه البستاني إلى الحارث اليشكري.

391- المفضليات، ص87.

392- الرشى: جمع رشوة، بتثليث الراء، الزمر: الضيق القليل المروءة.

393- المصدر السابق،ص 87.

394- المصدر السابق، ص88 وما بعدها.

395- تبراك وعبقر: موضعان. والشس: الغليظ من كل شيء.

396- عثنونه: أوله. تعفتها: عفتها فأزالت معالمها. مداليج بكر: رياح تدلج عليها بالليل وتبكر عليها بالنهار.

8-2- نسق السريع: يرى حازم في السريع كزازة،[397] ويخالفه البستاني في ذلك فيقول: "والسريع بحر يتدفق سلاسة وعذوبة، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف، ومع هذا فهو قليل جداً في الشعر الجاهلي، ومنه قول الخنساء:

وصاحب قلت له صالحٍ إنك للخيل بمستنظر[398]

ويقول الدكتور عبد ا الطيب:" هذا الوزن من الأبحر المتحاماة، لأن آخر أجزائه ثقيل جدا، ودندنته أشبه شيء بدندنة القدح من القرع تضربه مكفأ عن الماء، ولذلك فالناظم فيه يحتاج إلى البطء والتأني، وقد يوقعه هذا في التكلف والتقعر إن لم يلائم بين أغراضه ونغماته. ولعل هذا الوزن في أولياته عدل به عن الرجز ليناسب الحداء بالإبل المحملة وهي تهبع بأعناقها في الصحاري..."[399]

يلاحظ الدارس أن هناك خلافا بين حازم وعبد ا الطيب، فالأول يحكم على السريع بالكزازة، في حين يحكم الثاني عليه بالثقل.

أما الدكتور إبراهيم أنيس فيقول:" هذا بحر من أقدم بحور الشعر العربي، غير أن ما روي من الشعر القديم، مثله في هذا البحر مثل بحر الرمل، ولكن الرمل قد وجد عناية في الشعر الحديث...في حين أن السريع قد قلّت نسبة شيوعه في شعرنا العصري."[400]

ونذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور إبراهيم أنيس، إذ يقول:" والحقّ أننا حين ننشد شعرا من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقى لا تستريح إليه الآذان إلا بعد مران طويل، وذلك لقلّة ما نظم منه، والآذان تعتاد النغمات الكثيرة التردد وتميل إلى ما ألفته، وأغلب الظن أن هذا البحر سينقرض مع الزمن. أما نظمه بعض الشعراء المحدثين من شعر قليل جدا على هذا الوزن، فإن كان تقليدا لقصائد قديمة أعجبوا بها فنسجوا على منوالها رغبة في التنويع لا حبا للوزن نفسه، ولعلهم قد وجدوا في هذا جهدا وعنتا."[401]

ومما وقفنا عليه من قليل الشعر الجاهلي في السريع ما سنتبينه فيما يلي.

فمن قصائد الرثاء قصيدة الخنساء التي تقول فيها:[402]

397- المنهاج، ص269.

398- البستاني، مقدمة الإلياذة، ج1، ص93.

399- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص156.

400- موسيقى الشعر، ص90.

401- المرجع السابق، ص90.

402- الخنساء، ديوانها، ص93 وما بعدها.

403- الذمار: ما يحق للمرء أن يحميه من ماله وعرضه.

404- الجدى: العطاء. محض النجار: الأصل الصافي.

405- الخبار: الأرض الطرية.

406- الخنساء، ديوانها، ص149.

يا عين جودي بالدموع الغزار وابكي على روح حامي الذمار[403]

فرع من القوم كريم الجـدى أنماه منهم كل محض النّجـار[404]

أقـول لـما جاءني هلـكه وصرح الناس بنجوى السـرار

أُخـي! إمـّا تـك ودعتنا وحال من دونك بعـد المـزار

- أهلي فداء للذي غـودرت أعظـمـه تلـمع بين الخَبار[405]

- لا أجزع الدهر على هالك بعدك ما حنّت هوادي العشار

ومنه قصيدتها التي مطلعها:[406]

يا عين جودي بالدموع السجول وابكي على صخر بدمع همول

وقصيدتها التي مطلعها:[407]

إن أبا حسـان عـرش هوى مما بنى ا بكن ظليل

وقصيدتها التي مطلعها:[408]

أبنت صخر تلكما الباكية لا باكي الليلة إلا هيه

ومن ذلك قصيدة المرقش الأكبر التي يرثي فيها ابن عمه، فيستهلها بالغزل ثم الرثـاء، وفيهـا أيضا يمدح ملكا من آل جفنة، ثم ينتقل إلى الفخر بكرم قومه وشجاعتهم. ويختمها ببيت خص به الشباب في ركوبهم المصاعب.

وهذه القصيدة من نادر الشعر الذي بدئ فيه الرثاء بالغزل، ومما جاء في مطلعها:[409]

هل بالديار أن تجيب صمم لو كان رسم ناطقا كلـّم

الديار قفر والرسوم كـما رقّش في ظهر الأديم قلم

ديـار أسـماء التي تبلّت قلبي، فعيني ماؤها يسجم

ومما رثى به ابن عمه:[410]

لم يشْجِ قلبي ملحـوادث إلـّـ لاّ صاحبي المتروك في تَغْلَم[411]

ثعلب ضراب القوانيس بالسـ سيف وهادي القوم إذ ظلـم

407- المصدر السابق، ص152.

408- المصدر السابق، ص192.

409- المفضليات، ص237 وما بعدها.

410- المصدر السابق، صص238، 239.

411- تلغم: موضع.

412- المزلم: الوعل الأبيض.

413- الأنوق: الرخم، وهو لا يبيض إلا في أبعد ما يقدر عليه من الأمكنة.

414- الأعشى، ديوانه، ص257.

415- المخروف: الذي أصابه مطر الخريف. النواصف: الأودية. الشادن: الغزال.

416- الشيطان: واديان لبني تميم.

417- الأعشى ديوانه، ص 141.

فاذهب فدى لابن عـمـك لا يـخـلـد إلا شـابةٌ وأدم

لو كان حي ناجيا لـنـجـا من يومه المزلّم الأعصـم[412]

في باذخات من عمـاية أو يرفعه دون السماء خيـم

من دونه بيض الأنوق وفَو قَه طويل المنكبين أشـم[413]

يـرقـاه حيث شاء منه وإمـ ما تُنْسِـه منيـّة يـهرم

فغاله ريب الحوادث حتْـ تى زلّ عن أرياده فحطم

ومما ورد من الغزل على نسق السريع قصيدة الأعشى التي يقول فيها:[414]

أَقْصِـر فكلّ طالب سيمل إن يكن على الحبيب عول

فهو يقـول للسـفـيه إذا آمره في بعض ما يفـعل

جهلٌ طـلاب الغانيات وقد يكون لهو هـمه وغـزل

السارقات الطرف من ظعن الـ حي ورقـم دونها وكـلل

فيهن مخروف النواصف مسـ روق البغام، شادن أكحل[415]

رخص، أحم المقلتين ضعيـ ف المنكبين للعناق زجل

- بيضـاء جمـاء العظام لها فرع أثيث، كالجبال رجل

علّقتهـا بالشيطَين فـقـد شق علينا حـبها وشـغل[416]

وفي المدح للأعشى أيضا قصيدة يفضل فيها عامر بن الطفيل ويحط من شأن علقمة بن علاثة، بعد أن حكماه في محاورة جرت بينهما، ويستهلها بالوقوف على الأطلال والغزل فيقول:[417]

شاقتك من قتلة أطلالها بالشـط فالوتر إلى حاجر

وقد أراها وسط أترابها في الحي ذي البهجة والسامر

كـدميـة صـور محرابها بمذهب في مرمر مائر[418]

وما ورد في تفضيل أحدهما عن الآخر:[419]

علْقم، لا لسـت إلى عامر الناقض الأوتار والواتر

واللابـس الخيل بخيل إذا ثـار غبار الكبة الثـائر

سدت بني الأحوص لم تعدهم وعـامر ساد بني عامر

418- محرابها: مكان سكنها. مائر: متموج.

419- الأعشى، ديوانه، ص143.

420- امرؤ القيس، ديوانه، صص 133، 134.

421- قال أبو حنيفة الدينوري: سئل رؤبة عن معنى هذا البيت فقال: حدثني عن أبيه قال حدثتني عمتي – وكانت من بني دارم- قالت: سألت امرأ القيس وهو يشرب طلاء مع علقمة بن عبدة: ما معنى قولك: " كرك لأمين على نابل" فقال: مررت بنابل وصاحبه يناوله الريش لؤاما وظهارا فما رأيت أسرع منه ولا أحسن فشبهت به، واللؤام أن تكون الريشة بطنها إلى ظهر الأخرى وهذا محمود في ريش النعام واللغاب بعكس اللؤام، وهو أن يكون ظهر الواحدة إلى ظهر الأخرى، ويسمى ذلك الظهار أيضا (ديوان امرئ القيس، ص 134)

ساد وألفى قـومه سـادة وكابـراً سادوك عن كابر

حكمتموني فقضى بينكـم أبلج مثل القـمر البـاهر

لا يرهب المنكر منكم ولا يرجـوكم إلا تقى الآصر

يا عجب الدهر متي سويا؟ كم ضاحك من ذا ومن ساخر

أقول لما جاءني فُجـره سبحان من علـقمة الفاجر

علقم لا تَسفَه ولا تجعلن عرضك للـوارد والصادر

ومن الفخر قصيدة لامرئ القيس، قالها في إيقاعه ببني أسد والتنكيل بهم، وقتله قتلة أبيـه، لمـا أنجده قرمل بن الحميم الحميري. قال ياقوت: إن مطلعها هو:" يا دار سلمى دارسا نؤيها فالرمل" وقال غيره بل قال:[420]

يا دار ماوية بالحـائـل فالسهب فالخبتين من عاقل

صم صداها وعفا رسمها واستعجمت عن منطق السائل

قولا لدودان عبيد العصا ما غركم بالأسد الـبـاسـل

قد قرت العينان من مالك ومن بني عمرو ومن كاهـل

ومن بني غنم بن دودان إذ نقذف أعلاهم على السـافـل

نطعنهم سلْكى ومخلـوجة كـرك لأمـيـن على نابـل[421]

إذ هن أقساط كرجل الدبـا أو كـقـطا كاظـمة النـّاهـل

حتى تركناهم لدى معرك أرجـلـهم كالخشـب الشـاهل

حلّت لي الخمر وكنت امرأ عن شربها في شـغـل شـاغل

فاليوم أشرب غير مستحقب إثـمـا مـن ا ولا واغـل

ومنه قصيدة أبي قيس بن الأسلت الأنصاري التي قالها مفتخرا حين أنكرته زوجته، ولم تعرفـه إلا من صوته، بعد غياب دام أشهرا قضاها في الحرب، ومما جاء فيها:[422]

قالت، ولم تقصد لقيل الخنا مهلا فقد أبلغْت إسماعـي

أنـكـرته حين توسـمته والحرب غول ذات أوجاع

من يذق الحرب يجد طعمها مرا، وتحبسه بجعجـاع

أسعى على جلّ بني مـالك كل امرئ في شأنه ساع

أعددت للأعداء موضونة فضفاضة كالنهي بالقاع[423]

أحفزها عنّي بذي رونق مهـنـّد كالمـلح قطاع[424]

422- المفضليات، ص283وما بعدها.

423- الموضونة: التي نسجت حلقتين حلقتين، يعني الدرع، الفضفاضة: الواسعة.

424- ينهتن: يزأرن، الغيل: بالكسر: الأجمة، الأجزاع: جمع جزع وهو الجانب.

425- جمهرة أشعار العرب، ص207.

426- المصدر السابق، صص 207، 208.

- هلا سألت الخيل إذ قلصت ما كان إبطائي وإسراعي

ومنه قصيدة المهلهل بن ربيعة التي جاءت مزيجا من الأسى والتحرق، بدأها بكلمة في ظلم بني بكر، مخاطبا جساسا صاحب تلك الجناية الفظيعة، وانتقل إلى وصف كليب بالشجاعة والسيادة، مهددا قاتليه بحرب لا هوادة فيها:[425]

جارت بنو بكر، ولم يعدلوا والمرء قد يعرف قصد الطريق

يا أيها الجاني على قومـه جـنايـة لـيس لها بالمطـيق

جناية لم يدر مـا كنهـها جانٍ، ولم يصبح لها بالحليـق

إن ركوب البحر، لم يكـن ذا مصدر، من مهلكات الغريق

ومما جاء في وصفه كليبا:[426]

إلى رئيس الناس والمرتجى لعقـدة الشد ورتق الفـتوق

من عرفت يوما حزاز له عـليا معد عند أخذ الحقوق

إذا أقبلت حِمير، في جمعها ومذحج كالعارض المستحيق

وجـمع هـمدان له لجبة وراية تهوي هوي الأنـوق

تلمع لمع الطـيـر راياته على أواذي لج بحر عميـق

فاحـتل أوزارهـم أزره برأي محمود عليهم شفـيق

ويهدد قاتليه بقوله:[427]

قـل لبـني ذُهـل يردونه أو يصبروا للصيلم الخنفقيق[428]

فـقد تَرووا من دم محـرم وانتهكوا حرمتهم من عقوق

واستعروا من حربنا مأتما أثابهم نيران حرب عقـوق

ومما جاء على هذا النسق الإيقاعي قول طرفة بن العبد وهو في سجنه يلوم أصحابه في خذلانهم إياه:[429]

أسلمني قومي، ولم يغضبوا لسوءة، حلّت بهم فادحة

كل خليل كنت خـاللـتـه لا ترك ا له واضحة

كلهم أروغ من ثـعـلـب ما أشبه الليلة بالبارحة

427- المصدر السابق، ص209.

428- الصيلم: السيف. الخنفقيق: الداهية.

429- طرفة، ديوانه، ص15.

430- المفضليات، ص430.

431- حبا: دنا.

432- الكسع: أن يضع على ضرعها الماء البارد ليرتفع اللبن لتسمن الإبل. الشول الإبل: التي شولت ألبانها. أي ارتفعت. الغبر: بقية اللبن في الضرع. الناتج: الذي يلي نتاج الإبل وغيرها.

433- الوالج: الذيلج في ظهورها من اللبن المكسوع.

ومن ذلك قصيدة الحارث بن حلزة التي يروي فيها حديثه مع عمرو- ولعله والده أو راعيـه- يوصيه أن لا يحتال لسمن الإبل، بأن يحفظ عليها ألبانها بما يسميه الكسع، وأن يبذل هذا اللـبن للأضياف تاركا أمره إلى المقادير، لأن ما يتركه من مال بعد مماته قد يصير نهبا بين ورثتـه يعيثون فيه:[430]

قلت لعمرو حين أبصرته	وقد حبا من دونها عالج[431]
لا تكسع الشول بأغبارهـا	إنك لا تدري من الناتـج[432]
واحلب لأضيافك ألبانهـا	فإن شر الناس اللبن الوالج[433]
رب عشار سوف يغتالها	لا مبطئ الشد ولا عائـج[434]
يسوقها شـلاّ إلى أهـله	كما يسوق البكرة الفالـج[435]
قد كنت يوما ترتجي رسلها	فاطرد الحائل والدالج[436]
بينا الفتى يسعى ويسعى له	تاح له من أمره خالج[437]
يترك ما رقّح من عيشـه	يعيث فيه همج هامـج[438]

2-9 – نسق المنسرح: يقول حازم: " فأما المنسرح ففي إطـراد الكـلام عليـه بعـض الاضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا."[439]

ويقول الدكتور إبراهيم أنيس:" هذا هو البحر الثاني الذي أبى معظم شعرائنا المحدثين النظم منه، ولم يستريحوا إليه وإلى موسيقاه... ولعلّ الذين حاولوه منهم إنما أعجبوا بقصائد معينـة قالهـا القدماء من هذا الوزن فنسجوا على منوالها، ولعلهم وجدوا في النظم منه عنتا ومـشقة، ونحـن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام موسيقاه، ويخيل إلينا أن الـوزن مـضطرب بعـض الاضراب."[440]

وقريب من هذا ما يراه شكري عياد، فيقول:" والمنسرح من البحور القليلة الاستعمال، ولعله قد هجر لاختلاف موسيقاه عن جنس الموسيقى الشائعة في الأوزان الأخرى، وتقطيع العروضـيين له يشعر بذلك، فالوزن المستعمل منه يتألف من أجزاء ثلاثة مختلفة:" مستفعلن مفعولات مفتعلن" أما عبد ا االطيب فيقول:" وإذا بحثت في الشعر الجاهلي لم تجد المنسرحيات فيه تخرج عـن أحد غرضين: الرثاء والمراد به النوح والنقائض، ولا يخفى على القارئ أن الرثاء إذا أريد بـه

434- العائج: الواقف.

435- الفالج: الفحل الضخم.

436- الدالج: التي تمشي بحملها مثقلة.

437- الخالج: موت يخجله أي يجذبه إليه فيذهب به.

438- الهمج: البعوض.

439- المنهاج، ص268.

440- موسيقى الشعر العربي، ص94، 95.

441- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص 188.

النوح حوى عنصرا قويا من التأنث واللين- وكيف لا والنواح إنما كانت تقوم به النـساء، ولا شك أنهن كن يتخذن منه معرضا للفتنة والتبرج[441]

ويستوقفنا في رأي عبد ا الطيب أمران:

الأمر الأول: هو قوله" إن الرثاء المراد به النوح... إنما كانت تقوم النساء ليتخذن منه معرضا للفتنة والتبرج."

وأما الأمر الثاني فسنؤجل الحديث عنه إلى حين الانتهاء من الحديث عن الرثاء، ونبدأ بالحديث عن الأمر الأول الذي يدعونا إلى البحث في بعض المراثي، كمراثي الخنساء مثلا، وهي أشهر من عرف بفن الرثاء بطرح التساؤل التالي:

- هل كانت مراثي الخنساء خالية من النواح؟

قد يجيبنا صاحب المرشد: إن هذا من دواعي إعراض الخنساء عن المنسرح.

غير أنه لا يستطيع أن يثبت خلو مراثيها من النواح.

وهذا ما سيترتب عنه سؤال آخر هو:

- فهل كانت الخنساء ممن اتخذن الرثاء معرضا للفتنة والتبرج؟

وهذا ما لا يستطيع أن يثبته صاحب المرشد أيضا.

ومما لا نختلف فيه مع عبد ا الطيب هو ما رآه في قصيدة أوس بن حجر في الرثاء التـي وجد:" أن نغمها شديد الوضوح، ظاهر الجلبة، لا ينزوي وراء كلام الشاعر، وإنما يـسارع إلى السمع معه، وكأن قصيدة أوس هذه كان أريد منها النواح والتعداد قبل كل شيء..."

ونتبين ذلك بعد عرض ما جاء فيها:[442]

أيتهـا النـفس أجملي جزعا	إن الذي تحذرين قد وقعـا
إن الذي جمع السماحة والنـ	جدة والحزم والقوى جمعا
الألمعي الذي يظن لك الظِنْـ	ن كان قد رأى وقد سمعـا
والمخاف المتاف المرزأ لـم	يمتع بضعف ولم يمت طبعا
والحافظ الناس في تَحوط إذا	لم يرسلوا تحت عائذٍ ربعا[443]
وشبه الهيدب العبام من الـ	قـوام سقْبا ملبسا فـرعـا[444]
ليبكك الشرب والمدانة والـ	فتيان طرا وطامع طـمعا

ومن الرثاء أيضا قصيدة لبيد في رثاء أخيه:[445]

ما إن تغذي المنون من أحد	لا والـد تشفق ولا ولـد

442- أوس بن حجر، ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، 1960، ص53 وما بعدها.

443- تحوط وقحوط: اسمان للسنة الجدبة.

444- الهيدب العبام: الضخم الأبله من الرجال، يقول: نرى مثل هذا الشخص قد لفّ نفسه في الثياب واشتمل شملة قبيحة حتى بدا كأنه سقب: أي جمل صغير جلل بجلد جمل آخر ذبح، واستغنى بفرع من ذلك الجلد.

445- الأغاني، ج17، صص 21،20.

أخشى على أربد الحتوف ولا أرهب نوء السماك والسد

فجعني الرعد والصواعق بالـ ـفارس يوم الكريهة النجد

الحارب الجابر الحريـب إذا جاء بكيئا وإن يـعد يـعد

يعفو على الجهد والسؤال كما أنزل صوب الربيع ذي الرصد

لم تـبـلغ العـين كل نهمتها ليلة تمسي الجـياد كالقـدد

كل بني حـرة مصـيـرهم قلّ وإن أكثرت من الـعـدد

إن يغبطوا يهبطوا وإن أمروا يوما يصيروا للهلاك والنـفد

ياعين هلا بكيت أربـد إذ ألوت رياح الشتاء بالعضـد

ونصل الآن – في وقفتنا مع عبد ا الطيب إلى الأمر الثاني وهو وصـفه وزن المنـسرح بقوله:" ومع التكسر والرقص والتثني، نجد في المنسرح لونا جنسيا يشبه لـون المتقـارب المجزوء"[446]

وفي رأينا أن هذا الوزن مع ما قيل فيه،" فإننا لا نجد أحدا وصفه بالتكسر والتخنـث غيـر صاحب" المرشد"، والشواهد التي جاء بها غير مقنعة، لأن معظمها في الرثاء والهجاء، وإن تمحل صلة بين هذين الفنين وبين الوصف الذي يجعله على المنسرح".[447]

ومن الأمثلة التي يسوقها شكري عياد مثالا على تعسف صاحب المرشد، مقطوعة من ثمانية أبيات، يرويها أبو تمام لرجل من حمير، في وقعة كانت لبني عبد مناة وكاب على حمير.

ثم يقول:" ولقد جئنا بالمقطوعة بتمامها حتى يتبين القارئ مقدار بعدها عن التكسر والتخنث معنى وموسيقى.[448]

ولتأكيد ما ذهب إليه شكري عياد، نورد أمثلة أخرى منهـا قـصيدة مالـك بـن عجـلان الخزرجي، يذكر فيها خذلان بني الحارث بن الخزرج، وحدب بني عمرو بن عوف على سمير قاتل كعب التغلبي (حليفه)، ويحرض بني النجار على نصرته، ومما جاء فيها:[449]

إن سمـيرا أرى عشـيرته قـد حدِبوا دونه، وقد أنفوا

إن يكن الظن صادقا ببني النجا ر لا يـطعموا الذي علقوا

لن يسـلمـونا لمـعشر أبـدا ما كان منهم ببـطنها شرف

لكن مـوالي قـد بـدا لهـم رأي سوى ما لدي، أو ضعفوا[450]

446- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص188.

447- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص15.

448- المرجع السابق، ص17.

449- جمهرة أشعار العرب، ص225، وانظر الأغاني المجلد 3، ص20 وما بعدها.

450- الموالى: الحلفاء.

451- الزعف: الدروع.

452- الأغاني، ج3، ص22.

إما يخيمون في اللقاء، وإمـ ما هم في الصديق مضطعف

بين بـني جحجبى وبين بني زيد، فإني لجـاري التـلف

- مـا مثلنا يحتدى بسفـك دم ما كان فينا السيوف والزعف[451]

والبيض يخشى العيون لألؤها ملسا، وفينا الرماح والجحف

نحن بنو الحرب حين تشتجر الـ حرب إذا ما يهابها الكشفُ

أبناء حرب الحروب ضرسنـا أبكارها، والعوان والشـرف

ويقول درهم بن يزيد بن ضبيعة أخو سمير في ذلك:[452]

يا قوم لا تقتلوا سميرا فإنـ ن القتل فيه البوار والأسف

إن تـقـتلوه ترن نسوتكم على كريم ويفزع السـلف

إني لعمر الذي يحج النـا س ومن دون بيته سـرف

يـمـين بـر ا مجتهد يحاف إن كان ينفع الحـلف

لا نرفع الناس فوق سنته ما دام منا ببـطنها شـرف

إنك لاق غدا غواة بـني عمي فانظر ما أنت مزدهف

فابد سيماك يعرفوك كما يـبـدون سيماهم فتعترف

وجاء في الأغاني:" معنى قوله(فابد سيماك): أن مالك بن العجلان كان إذا شـهد الحـرب يغير لباسه في الحرب ويتنكر، يعرف فيقصد.[453]

وقال قيس بن الخطيم في ذلك – بعد هذه الحرب بزمان- قصيدة مطلعها:[454]

رد الخليط الجمال فانصرفوا ماذا عليهم لو أنهم وقفوا

ومما جاء فيها:[455]

أبلغ بني جحجبى وإخوتهم زيـرا بأنا وراءهـم أنف

إنّا وإن قلّ نصـرنا لهم أكـبادنا من ورائهم تجف

لما بدت نحونا جباهـهم حنّت إلينا الأرحام والصحف

نفلي بحد الصفيح هامهم وفـليـنا هامهم بها جنف

يتبع آثارها إذا اختلجت سخن عبيط عروقه تكـف

إن بني عمنا طغوا وبغوا ولج منهم في قومهم سرف

فرد عليه حسان بن ثابت:[456]

ما بال عينيك دمعها يكف من ذكر خَودٍ شطّت بها قذف

453- المصدر السابق، ص 22.

454- الأغاني، ج3، ص23.

455- المصدر السابق، ص24.

456- المصدر السابق، ص24.

457- موسيقى الشعر العربي، ص16.

بانت بها غربة تؤم بــها | أرضا سوانا والشكل مختلف
ما كنت أدري بوشك بينهم | حتى رأيت الحــدوج تنقذف
دع ذا وعد القريض في نَفَرٍ | يرجون مدحي ومدحي الشرف
إن تدع قومي للمجد تُلفهم | أهل فعــال يبدوا إذا وصــفوا
إن سميرا عبد طغى سفها | ســاعــده أعبــد لهم نطــف

فمن هذه الشواهد يتبين لنا أن عبد ا الطيب قد جانب الصواب في وصفه المنسرح بالتكسر والتخنث، ونستأنس في هذا بقول شكري عياد في رده على صاحب المرشد:"... علــى أن المتنبي- وما أبعده عن هذه الصفات- قد نظم في هذا البحر سبعة في المائة من شعره مقدرا بعدد الأبيات حسب إحصاء الدكتور إبراهيم أنيس، وهي نسبة عالية جدا بالقياس إلى غيــره من الشعراء، وإلى ما نظم هو نفسه في الأوزان الشديدة الشيوع، فهو ربع ما نظمــه فــي الطويل ونصف ما نظمه في الكامل.

ومن ذلك قصيدة من أوائل ما نظم:

أهلا بدار سباك أعيدها | أبعد ما بان عنك خردها

وقصيدة من أواخر ما نظم:

أزائر يا خيال أم عائد | أم عند مولاك أنني راقد؟

ويلاحظ في كلتا القصيدتين أن المتنبي يتعمد إظهار البداوة كأنما ليخلع على مدحه صــلابة وشدة أسر.[457]

ومن الفخر بالنفس قصيدة ذي الأصبع العدواني(المنسرح)، فقد ورد في المفــضليات عــن الأغاني أن ذا الأصبع عمر طويلا حتى خرف واهتر، وكان يفرق ماله، فعذلــه أصــهاره، ولاموه وأخذوا على يده فنظم هذه القصيدة التي فخر فيها على صاحبيه بسعة نفسه وحلمه، وإن علت به السن فما هو بالبخيل ولا الجبان:[458]

ومما جاء فيها قوله:[459]

إنكما صاحبي لن تدعا | لومي، ومهما أُضِع فلن تسعا

458- المفضليات، ص153.

459- المصدر السابق، ص 153 وما بعدها.

460- تلعا: تكذبا.

461- لن تعقلا: تؤديا علي شيئا من العقل، وهو الدية إذا جنيت جناية. الجفرة: من أولاد الغنم العظيمة الجفرة، وأراد هنا بالجفرة التحقير لأن الدية إنما تكون من الإبل.

462- الصنُع: بضمتين: الحكمة والعقل.

463- الأفواق:ج: بضم الفاء وهو موضع الوتر من السهم. ترصها: أحكمها. عدوان: قبيلة ذي الأصبع. الصنع: بفتحتين: الحاذق بكل ما عمل.

464 – الأعشى، ديوانه، ص 254.

465- المصدر السابق، ص256.

إنكما من سفاه رأيكمـا لا تجنباني السفاه والقـذعـا

إلا بأن تكـذبا علي ولم أمـلك بـأن تكذبا وأن تَلَعا[460]

لن تعقلا جفرة علي ولم أوذِ نـديمـا ولم أنـل طبعا[461]

إن تزعما أنني كبرت فلم أُلْـفِ بخيـلا نكسا ولا ورعا

أجعل مالي دون الدنا غَرضا وما وهى مِلأمور فانصـدعا

إماّ تري شِكّتي رميح أبي سـعـدٍ فقد أحمل السلاح معا

السيف والرمح والكنانة والـ نّـبـل جيادا محشورة صنُعا[462]

قـوم أفـواقها وترصها أنبل عـدوان كلها صـنَـعا[463]

ومن المديح على نسق المنسرح، قصيدة الأعشى في مدح سلامة ذي فائش بن يزيد بن مرة ابن عريب بن مرشد الحميري، ومما جاء في مستهلها قوله: المنسرح:[464]

إن مـحلا وإن مرتحلا وإن في السفر ما مضى مهلا

استأثر ا بالوفاء وبالـ ـعدل وولى الملامة الرجلا

والأرض حمالة لما حمل ا ، ومـا إن تـرد ما فعلا

ويقول في الممدوح:[465]

أصبح ذو فائش سلامة ذو الـ تفضـال، هشاّ فؤاده جذلا

أبيـض لا يرهب الهزال،ولا يقطع رحما ولا يخون إلاّ

يا خير من يركب المطي ذا ولا يشرب كاسا بكف من بخلا

قلّدتك الشعر يا سلامة ذا الـ تفضال، والشيء حيثما جعلا

والشعر يستنزل الكريم كما اسـ تنزل رعد السحابة السبلا

2-10 - نسق المديد: " يرى حازم في المديد رقة ولينا مع رشاقة"[466]

ويلحقه بالرمل فيقول:" ولما في المديد والرمل من لين كان أليق بالرثاء."[467]

ويخالفه الدكتور عبد ا الطيب فيقول:"... فبحر المديد فيه صلابة ووحشية."[468]

والمديد في رأي صاحب المرشد" بحر بين الرمل والخفيف."[469]

466- المنهاج، ص268.

467- المصدر السابق، ص269.

468- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص77.

469- المرجع السابق، ص76.

470 –المرجع السابق، صص76، 77.

471- المرجع السابق، ص77.

472- موسيقى الشعر، ص98.

473- المرجع السابق، ص98.

وإذ يرى حازم أن اللين في المديد يجعله صالحا للرثاء يقول عبد ا الطيب:" وليس من غرائب المصادفات أن القصيدتين اللتين اختارهما الأوائل منه كلتاهما مرثيتان ثائرتان مفعمتان بروح الانتقام وهما رائية المهلهل:

يا لبكر انشروا لي كليبا يا لبكر أين أين الفرار

ولامية تأبط شرا:

إن بالشعب الذي دون سلع لقتيلا دمه ما يطلّ"[470]

غير أن ما يسترعي الانتباه في قول صاحب المرشد- السابق- عبـارة أن القـصيدتين اللتـين اختارهما الأوائل..." ولا يخفى على الدارس أن الاختيار لا يكون إلا من قصائد كثيرة جـاءت على هذا النمط، وهذا ما لم يتوفر، وهو يعترف إن هذا البحـر" مـن البحـور النـادرة فـي الاستعمال"[471]

يقول الدكتور إبراهيم أنيس:" هذا بحر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه"[472]

وهم يعللون :" هذا في بعض كتبهم أن فيه ثقلا."[473]

ويتساءل :" ولا أدري ماذا عنوا بالثقل ونحن نشعر بانسجام موسيقاه، ولا نرى ما في المنسرح مثلا من بعض الاضطراب."[474]

ويؤكد أن" هذا البحر يستحق دراسة خاصة في ضوء بحر الرمل، فربما أمكن نسبة ما نظم منه إلى بحر الرمل، مع شرح ما فيه من تغير أو تحور جعله يباين الرمل في تفاعيله، فإذا أمكـن هذا لم نحتج إلى بحر نسميه بحر المديد، وإنما هو الرمل في صورة أخرى.

ومن الممكن أن يقال أيضا أن المديد وزن قديم جدا هجره الشعراء وأهملوا النظم منه، ذلك لأنا لا نكاد نرى شاعرا قديما قد نظم منه ما يستحق الذّكر إلا تلك الأبيات للمهلهل بن ربيعة:

يا لبكر أنشروا لي كليبا يا لبكر أين أين الفـرار؟

تلك شيبان تقول لبـكر صرح الشّر وبان السرار

وبنو عجل تقول لقيس ولئيم اللات سيروا فساروا

وغير قصيدة طرفة التي مطلعها:

أشجاك الربع أم قدمه أم رماد دارس حممه

وهي قصيدة عدتها نحو عشرين بيتا."[475]

وقد جمعت هذه القصيدة بين شعر شجي في الوقوف على الأطلال والحماسة، ممـا يعنـي أن المديد قد يستوعب – غير الرثاء- أغراضا أخرى، ومما ورد فيها:[476]

474- المرجع السابق، ص98.

475- المرجع السابق، ص99.

476- طرفة، ديوانه، ص84.

477- مرتكمه: متراكمة.

478- أرمه: أزايله.

كسطور الرقّ، رقّشه ... بالضحى، مرقّش يشِمه

لعبت بعدي السيول به ... وجرى في ريق رهمه

جعلته حـم كلكـلهـا ... لـربـيع ديـمة تشمه

فالكثيب معشب، أنـف ... فتنا هيـه، فَمرتَكِـمه[477]

حابسي رسم وقفت به ... لو أطيع النفس لم أرمه[478]

ومما ورد فيها قوله مخاطبا بني تغلب:

تـذكرون إذ نقـاتلكم ... لا يضر معدما عـدمه

أنتـم نخل نطيـف به ... فإذا ما جز نصطرمه

وعـذاريكم مقـلصة ... في ذعاع النخل تجترمه

عجز شمط معا لكـم ... تصـطلي نيرانه خدمه

خير ما ترعون من شجر ... يابس الطحماء أو سحمه[479]

فسـعى الغلاق بينـهم ... سعي خب كاذب شيمه[480]

- إن تعيدوها نُـعد لكـم ... من هجاء سائر كلـمه

وقـتـال لا يغـبـّكم ... في جميع جحفل لهمـه

ويختمها بالحكمة:[481]

فالهبـيت لا فـؤاد له ... والثبـيت، ثبته فهمه [482]

ومما يشبه القص على هذا النسق، قصيدة امرئ القيس:" رب رام من بني ثعل"

وسبب نظمها – فيما يقال- أن امرأ القيس مر بأصحابه في طريقهم إلى الـسموأل فـإذا بقَـرة وحشية مرمية، فلما رأوها مالوا إليها فذكوها. فبيناهم كذلك جاءهم قوم قناصون فقالوا لهم مـن أنتم؟ فانتسبوا لهم من بني ثعل، وإذا هم من جيران السموأل فاصطحبوا جميعا إليه فقال امـرؤ القيس:[483]

رب رام من بني ثـعل ... متلج كفـيه في قُتَـره

عارض زوراء من نَشَم ... غير بانات على وتـره

قد أتته الوحـش واردة ... فتنحى النزع في يـسره

فـرمـاها في فرائصها ... بإزاء الحوض أو عقُره

برهـيش من كنـانته ... كتلظى الجمر في شرره

راشه من ريش ناهضه ... ثم أمهاه على حـجـره

479- الطحماء: شجر في الرمل ينفخ الغنم إذا رعته. السحم: نبت لا خير فيه.

480- الغلاق: أحد قواد عمرو بن هند، بعثه ليصلح بين بكر وتغلب فاصطلحوا على حقد فأغارت تغلب على بكر.

481- طرفة، ديوانه، ص86.

482- الهبيت: الضعيف القلب، الثبيت: القوي القلب، ثبته فهمه: عقله ثابت.

483- امرؤ القيس، ديوانه، صص 75، 76.

فهو لا تنمى رميـته	مـاله لا عـد من نفـره
مطعم للصيد ليس له	غيـرها كسب على كبره
وخليل قـد أفـارقه	ثـم لا أبكي على أثـره
وابن عم قد تركت له	صفو ماء الحوض على كدره

ومما يستقطب الاهتمام هو ما يتبدى في العلاقة بين طول القصيدة وانفعال الشاعر" فكما أن طول القصيدة يؤثر في جودتها، فيما لاحظ القدماء والمحدثون، ويؤثر في موسيقاها فيما لاحـظ "إليوت" فإنه يؤثر في الانفعال أيضا، إذ أن إمكان استمراره قويا على درجة واحـدة مـن أول القصيدة إلى آخرها ضئيل، في القليل النادر الذي لا يقاس عليه."[484]

ولكن ما لاحظه كولريدج هو أن الوزن ينبع من حالة التوازن في النفس التـي توجـد نتيجـة الصراع بين نزعتين متضاربتين:

أولاهما إطلاق العاطفة المشبوبة بدون قيد ولا شرط؛

والثانية هي السيطرة على هذه العاطفة الثائرة، وذلك عن طريق فرض نظام عليهـا أو وحـدة موسيقية تتكرر بشيء من النظام...

فالوزن رغم كونه وليد العاطفة والإرادة الواعية هو ذاته من شأنه أن يثيـر العاطفـة، ويـشاء الشاعر أن تظل هذه العاطفة ثائرة بقصد إحداث اللذة، وباستمرار الوزن تدوم العاطفـة وتـدوم الرغبة الواعية للسيطرة عليها وهكذا..."[485].

2-11- نسق الرجز:يقرن حازم الرجز بالسريع فيقول" فأما الرجز والسريع ففيهما كزازة"[486]

ويقول البستاني:" والرجز ويسمونه حمار الشعراء بحر كان أولى أن يسموه عالم الـشعر لأنـه لسهولة نظمه، وقع عليه اختيار جميع العلماء الذي نظموا المتون العلمية كالنحو والفقه والمنطق والطب، فهو أسهل البحور في النظم ولكنه يقصر عنها جميعا فـي إيقـاظ الـشواعر وإثـارة العواطف، فيجود في وصف الوقائع وإيراد الأمثال والحكم."[487]

أما جرجي زيدان فيشبه الرجز بتوقيعه على مقاطعه مشي الجمال الهوينا فهو يقول:" ولو ركبت ناقة ومشت بك الهوينا، لرأيت مشيها يشبه وزن هذا الشعر تماما. فكان العرب يحدونها بـه إذا أرادوا سيرها وئيدا، وربما كان شاعرهم عاشقا فيتذكر حبيبته وهو يسوق ناقته فيحدونها بأبيات على وزن الرجز."[488]

484- د. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص270.

485- د. مصطفى بدوي، نوابغ الفكر العربي، كولريدج، دار المعارف بمصر، 1958، ص98.

486- المنهاج، ص286.

487- مقدمة الإلياذة، 1/ 93، ص94.

488- كتاب آداب اللغة العربية، ج1، مطبعة الهلال بمصر، 1924، ص61.

وقول جورجي زيدان – هذا – هو ما أشار إليه الدكتور إبراهيم أنيس في حديثه عن الرجز الذي نظر إليه:" أهل الأدب على أنه أصل الأوزان وأقدمها فهم حين يتحدثون عن نشأة الشعر العربي ينسبون عادة إلى توقيع الجمال في الصحراء وإلى وقع خطاها فوق الرمال ويربطون بين حداء الإبل ووزن الرجز."[489]

كما أشار إلى قول السيد توفيق البكري في مقدمة كتابه أراجيز العرب:" الرجز بحر من بحور الشعر معروف وتسمى قصائده الأراجيز واحدها أرجوزة، ويسمى قائله راجزا.

وإنما سمي الرجز رجزا لأنه تتوالى فيه حركة وسكون يشبه الرجز في رحل الناقة ورعدتها، وهو أن تتحرك وتسكن ثم تتحرك وتسكن ويقال لها حينئذٍ رجزاء."[490]

ويقول الدكتور عبد ا الطيب:" ومن الأساطير الشائعة المقبولة بين الأدباء أن الرجز هو أقدم أوزان العرب، وأنه اشتق من حركة البعير، وأن أول من نطق به معد بن عدنان، إذ كان راكبا فسقط فانكسرت يده، فجعل يصيح " يدي يدي يدي يدي" فصار هذا رجزا."[491]

ويرفض ما تناقله الرواة عن الرجز فيقول:" ولا يخدعنك ما يزعمونه من أنّه مشتق من حركة الإبل فتتفاعل في عقلك مسائل البيئة والطبيعة إلى غير ذلك من الاصطلاحات السيكولوجية المستحدثة، فالرجز من أوتاد وأسباب كغيره من أوزان العرب التي تدور كلها على كم المقاطع الطويلة والقصيرة، وعلى هذا لا يكون حظه في شبه حركة الإبل أكثر من حظها".[492]

وما ذكره" مؤرخو الأدب في مواضع كثيرة أن الكلام قد يجيء على وزن الرجز دون عمد أو قصد بل يكون وزنه عفوا وبمحض المصادقة وقد جرى هذا النوع من القول على لسان النبي صلى ا عليه وسلم في يوم حنين، إذ قال:

أنا النبي لا كذب   أنا ابن عبد المطلب

فلما أصيب أصبعه بجرح في أثناء المعركة قال:

هل أنت إلا أصبع دميت   وفي سبيل ا ما لقيت"[493]

واشتهر وزن الرجز في القديم، ووصفه الأدباء بأنه مطية الشعر أو حمار الشعراء، مع أن ما روي منه لا يمثل إلا نسبة ضئيلة لا تتناسب وشهرته، إذا قيس بالطويل والكامل، وفي العصر الجاهلي لا يكاد الدارس يعثر على شيء من أراجيزه.[494]

" ولا شك أن الجاهليين قد نظموا منه مقطوعات شاعت بين الناس وتناقلتها الألسنة، ولكنها لم

489- د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص126.

490- المرجع السابق، ص127.

491- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص246.

492- المرجع السابق، ص246.

493- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص127.

494- المرجع السابق، ص128.

تدون فيما بعد أو لم يرها الرواة مما يستحق أن يدون أو أن يتأدب بها، وذلك لأنها تمثل الأدب الشعبي عند الجاهليين."[495]

ويقول عبد ا الطيب:" والقطع في الرجز أنسب من الطوال لأنـه وزن شـعبي، وقـد كـانوا يكثرون منه في المبارزات والخصومات، والحداء وهلم جرا، والإيجاز أحسن فـي كـل هـذه المقامات من الإطناب، مثال ذلك قول عمار بن ياسر:

نحن ضربناكم على تنزيله فاليوم نضربكم على تأويله

ضربا يزيل الهام عن مقيله ويذهل الخيل عن خـليله

أو يرجع الحق إلى سبيله"[496]

وهذا ما تجلى لنا من استقرائنا جلّ ما جاء في الشعر الجاهلي، إذ لم نعثر إلا على مقطوعـات شعرية.

ومن ذلك قول الأعشى في هجاء بني قميئة بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة[497]

إن بني قميئة بـن سعـدٍ كلهم لملصـق وعبد[498]

أدنى لشر مـن كلاب عقد وهم أذل من كلاب عقد[499]

يغزون بـين وبـر وقـد عبدان بين عاجزٍ ووغد

إن يبصروا قبرا حديث العهد ينبشوا فيه احتقار الخلد

انفر فقد بلغت قعر اللحـد وهامة وشقة من بـرد

ومنه قوله لابن أخيه بن رحمة بن قيس بن جندل:[500]

ويها خثيم إنّه يوم ذكـر مـذمـر سقـبا بـذافره شعر[501]

لم تر شمس مثله ولا قمر فادن من البأس إذا البأس حضر

وزاحم الأعداء بالثبت الغدر كُونَن كسم ناقـع فيه الصبِـر

وارجم إذا ما ضيع الناس الدبر[502]

وقوله أيضا:[503]

495- المرجع السابق، ص128.

496- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص247.

497- الأعشى، ديوانه، ص 101.

498- الملصق: الجبان.

499- عقد: اسم موضع.

500- الأعشى، ديوانه، ص158.

501- ذكر: شديد. السقب: ولد الناقة ساعة ولادته.

502- ضيعوا الدبر: فروا وولّوا ظهورهم.

503- الأعشى، ديوانه، ص 150.

504- خثيم: ابن أخ الأعشى. البزباز: اسم رجل. الكناز: الغليظ.

505- أجوازا: مجتازة القفار، البزاز: السلاح.

يا قومنا إن تردوا النكارا   لا تجدوا لظلمنا مجازا

ويها خثيم حرك البزبازا   إن لدينا حلقـا كـنازا[504]

وقافلات ذهبت أجـوازا   يلقى على متونها البزازا[505]

ترى لنا عركركا جمازا[506]

وقال عنترة:[507]

اليوم تبلو كلّ أنثى بعلها   فاليوم يحميها ويحمي رحلها

وإنما تلقى النفوس سلها   إن المـنايـا مدركات أهلها

وخير آجال النفوس قتلها

وقال امرؤ القيس حين أغار على بني أسد ولم يصب منهم بعد فرارهم:[508]

يا لهف هند إذْ خطئن كاهلا   تا لا يذهب شيخي باطلا

حتى أُبير مالكا وكاهـلا   القـاتلين المـلك الحلاحلا

خير معد حسبا ونـائـلا   وخيرهم قد علموا شمائـلا

نحن جلبنا القرح القوافلا   يحملننا والأسل النواهـ ـلا

و حي صعب والوشيج الذابلا   مستشفرات بالحصى حوافلا[509]

يستشرف الأواخر الأوائلا

وقال عمرو بن كلثوم:[510]

من عاذ مني بعدها فلا اختبر   ولا سقى الماء ولا أرعى الشجر

بنو لجيم وجعاسيس مضـر   بجانب الدو يدهدهون العـكر[511]

وفي منافرة بين عامر بن الطفيل وبين علقمة بن علاثة، قال:[512]

يا لَ قريش بينوا الكلاما   إنا رضينا منكم الأحكاما

506- العركرك: الجمل الضخم. الجماز: الوثّاب.

507- عنترة، ديوانه، ص77.

508- امرؤ القيس، ديوانه، صص 136، 137.

509- الوشيج الذابل: الرماح اللينة. مستشفرات بالحصى: يعني أن الخيل من شدة جريها تثير الحصى بحوافرها فيتطاير من خلفها. حوافل: سوارع.

510- الأغاني، ج11، ص50.

511- الجعاسيس: اللئام الخَلْق والخُلُق والواحد جعسوس. الدو: الفلاة.. يدهدهون: يدحرجون ويقلبون.

512- الأغاني، ج16، ص218.

513- المصدر السابق، ص219.

514- المصدر السابق، ص220.

515- السقب هنا: الغصن الريان الغليظ الطويل. العرعر: شجر.

516- المصدر السابق، ص220.

517- المصدر السابق، ص220.

فبينوا إن كنتم حكـامـا كـان أبـونا لهم إمـاما
وعبد عمرو منع الفئاما في يوم فخر معلما إعلاما
ودعـلج إقـدمه إقداما لولا الذي أجشمهم إجشاما
لاتخذتهم مذحج نعاما

وقال لبيد:[513]

يا هرم وأنت أهل عدل إن نُفّر الأحوص يوما قبلي
ليذهبن أهـله بأهـلي لا يجمعن شكلهم بشكـلي
ونسل آبائهم بنسلي

وقال أيضا:[514]

إني امرؤ من مالك بن جعفر علقم قد نافرت غير منفر
نافرت سقبا من سقاب العرعر[515]

فقال قحافة بن الأحوص:[516]

نهنه إليك الشعر يا لبـيد واصدد فقد ينفعك الصدود
ساد أبونا قبل أن تسودوا سؤددكم مطـرف زهـيد

وقال أيضا:

إنّي إذا ما مسني الحياء وضاع يوم المشهد اللواء
أنْمى وقد حقّ لي النماء إلى كهول ذكرها سـناء
إذ لا تزال جلدة كوماء مبقـورة لسقبـها رغاء
لم ينهنا عن نحرها الصفاء لنا علـيكم سـورة ولاء
المجد والسؤدد والعطاء

وقال أيضا:[517]

أنتم عزلتم عامر بن مالك في شتوات مضر الهوالِك
يا شر أحياء وشر هالك

وقال لبيد:[518]

يا هرم ابن الأكرمين منصبا إنك قد وليت حكما معجبا

518- المصدر السابق، ص222.

519- الترتب: الأمر الثابت: التراب.

520- الأغاني، ج 16، ص31.

521- المصدر السابق، ص32.

522- الشتيم: الأسد العابس. عامل الرمح: صدره.

523- الأغاني، ج11، ص134.

524- المصدر السابق، ص134.

فاحكم وصوب رأس من تصوبا إن الذي يعلو عليها تُرتُبا[519]

لخـيـرنا عـما وأما وأبـا وعامر خيرهما مركّـبا

وعامر أدنى لقيس نسبا

ومما قاله ربيعة بن مكدم بعد قتله رجلا من أصحاب دريد بن الـصمة، أراد أن يجـرده مـن ظعينته:[520]

سيري على رسلك سير الآمن سير رداحٍ ذات جأش ساكـن

إن انثنائي دون قرني شائني وابلي بلائي واخبري وعايني

وعندما صرع الرجل الثاني قال:

خلّ سبيل الحرة المنيعة إنك لاق دونها ربيـعه

في كفّه خطيـة مطيعة أولا فَخُذْها طعنة سريعه

فالطعن مني في الوغى شريعه

وخاطب الرجل الثالث قبل أن يطعنه فقال:[521]

ماذا تريد من شتيم عابس ألم تر الفارس بعد الفارس[522]

أرداهما عامل رمح يابس

وفي يوم شعب جبلة، قال رجل مخاطبا لقيط بن زرارة وأصحابه:[523]

زعمت أن العير لا تُقَاتَل بلى إذا تقعقع الرحـائل

واختلف الهندي والذوابل وقالت الأبطال من ينازل

وقال رجل من بني عامر في هذا اليوم:[524]

لم أر يوما مثل يوم جبله يوم أتتنا أسـد وحنظـله

وغطفان والملوك أزفـله نضربهم بقضـيب منتحله

لم تعد أن أفرش عنها الصقله حتى حدوناهم حداء الرومله

وجعل معقل بن عامر يرتجز ويقول:[525]

نحن حماة الشعب يوم جبلة بكل عضب صارم ومعبله

وهيكل نهد معا وهيكله

وقال لقيط بن زرارة:[526]

525- المصدر السابق، ص134.

526- المصدر السابق، ص135.

527- النابغة الذبياني، ديوانه، ص149.

528- الصل: الحية.

529- من غير خفر: من غير خجل.

530- مهروتة الشدقين: واسعة الفم.

531- المنهاج، ص 268.

عرفتكم والدمع م العين يكف لفارس أتلفتـموه ما خُلـف

إن التنبيل والشواء والرعف والقينة الحسناء والكاس الألف

وصفوة القدر وتعجيل اللقف للطاعنين الخيل والخيل قطف

ومن مشطور الرجز ما قاله النابغة في وصف حية:[527]

صلّ صفاً، لا تنطوي من القِصر [528]

طويلة الإطراق، من غير خَفَـر[529]

داهـية، قد صغرت من الكِبـر

كأنما قد ذهبت بها الفكر

مهروتة الشدقين حولاء النظر[530]

تفتر عن عوج حداد كالإبـر

2-12- بحر الهزج: وهو من الأوزان القصار، يقول حازم:" فأما الهزج ففيه مع سذاجته حـدة زائدة."[531]

ويقول عبد ا الطيب:" ونغمة الهزج تطلب قولا مرسلا طيعا تسيطر عليه فكرة واحدة يتغنـى بها الشاعر في غير تدقيق وتحقيق وتعقيد والتفاف... وعندي أنه يصلح للقصص الخفيف الـذي يراد منه الإمتاع وأحسن أسلوب يرد فيه ما كان عماده على التعجب والاستـشارة والتكـرار، وسرد الكلمات المتشابهة في الوزن والجرس."[532]

أما إبراهيم أنيس فيقول:" فالهزج وزن وثيق الصلة بمجزوء الوافر، ويلتبس الأمر فـي بعـض الأحيان، فلا ندري أيعد البيت من مجزوء الوافر أم من الهزج."[533]

ويضيف:" ويظهر إن الهزج تطور لمجزوء الوافر جاءت به عصور الغناء أيام العباسيين، ولـم يكن معروفا أيام الجاهليين."[534]

وقد غاب عن الدكتور أنيس ما روته بعض المصادر كالحماسة والأغاني...

فمما جاء في الأغاني أن الفند الزماني لحق" رجلا من بني تغلب يقال له مالك بن عـوف، قـد طعن صبيا من صبيان بكر بن وائل، فهو في رأس قناته، وهو يقول يا ويس أم الفرخ، فطعنـه الفند وهو وراء ردف له فأنفذهما جميعا، وجعل يقول:[535]

أيا طعنةَ ما شيخٍ كبير يفَنٍ بالي

تفتّيتُ بها إذ كـر ره الشّكة أمثالي

532- المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص114.

533- موسيقى الشعر، ص110.

534- المرجع السابق، ص111.

535- الأغاني، ج23، صص 255، 256.

536- الدفنس: الحمقاء. الورهاء: المتساقطة العقل.

537- د.عزالدين اسماعيل ،الأسس الجمالية، صص 377، 378.

تقيم المآتم الأعلى على جهدٍ وإعوال
كجيب الدفنس الورها ء ريعت بعد إجفال[536]

فمن هذه الشواهد يمكننا القول إنه تجلى لنا أن جلّ الأوزان الخليلية تتقبل ضروبا من الـشعر، وليس هناك بحر يناسب غرضا دون آخر، لأن الوزن يكتسب خصائصه داخل التجربة.

"والشاعر حين يريد أن يقول شعرا لا يحدد لنفسه بحرا بعينه وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان."[537]

الخاتمة

الخاتمة:

لقد تمخضت هذه الدراسة التي حاولنا أن نستجلي فيها دور الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي عن ما يلي:

- تباينت آراء الباحثين في تحديد مفهوم "الإيقاع" واختلفت وجهات نظرهم في نشأته باختلاف اتجاهاتهم ونزعاتهم وثقافتهم.

ويكاد يجمع الباحثون على أن الإيقاع بمفهومه العام، يعد من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا، بالنظر إلى تشعبه، واتصافه بالشمولية.

وهو ما دعانا إلى تتبع طبيعته في شتى المجالات:

- فهو يتراءى عند بعض الباحثين في الكون، في تعاقب الليل والنهار، في دوران الفصول، وفي أنشطة الإنسان وفي حركاته، ونبضات قلبه...

- وفي الفن يبدو في الموسيقى وفي الشعر والرقص وغيرها...

كما يتبدى الإيقاع عند النقاد والبلاغيين العرب من خلال تصوراتهم للتأسيس لنظرية الفن الشعري.

- ويكون أول ناقد يستعمل مصطلح " إيقاع" هو ابن طباطبا.

- ومع أن قدامة بن جعفر لا يصرح بمصطلح "الإيقاع" إلا أنه يشعرنا في تناوله الحديث عن البلاغة بأنه كان أقرب إلى المفاهيم العامة للمصطلح حين تصبح البلاغة عنده مرتبطة بما يتوفر في النص من عناصر كالترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن وغيرها.

- أما الجرجاني فيدرك مفهوم الإيقاع، ولكنه - في تأكيده على أن الألفاظ خدم للمعاني – يهمله، ويرى بأن الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء لأنه يشترط الفكر والروية كأساس للدرس البلاغي.

ويتضح مفهوم الإيقاع لدى أبي حيان التوحيدي من خلال مصطلح "الترجيع" الذي يكسب الألفاظ إيقاعا.

كما يبدو عند الفلاسفة المسلمين في تعريفهم الشعر المؤلف من أقوال متساوية لها عدد إيقاعي... وهو ما ذهب إليه حازم القرطاجني بعدهم.

- ولا يختلف الشعر عن الغناء في نشأتهما الأولى عند بعض الدارسين، لكون بواعث

الغناء هي بواعث الشعر لاعتمادهما على الموسيقى معا. ففي الغناء موسـيقى النغمـات والألحان وفي الشعر موسيقى الأوزان. ومنه كان التنظير لدى أغلب الدارسـين للـشعر والموسيقى باعتماد النقرات.

- كما تتبعنا آراء الدارسين المحدثين - من مستشرقين وعرب- في المقاطع والنبر والكم، وكان رأينا مخالفا لمن اعتمد النبر أساسا فاعلا في الشعر العربي، وذهبنا مذهب من يرى قيامه على أساس كمي.

- وانطلاقا من أن للصوت أهمية خاصة في الشعر العربي، وعليه يقوم الإيقاع في تشكيل البنية الصوتية بتآزر الإيقاعات والكلمات والصور وفق نسب جمالية عن طريق انتظـام تكرار المقاطع الصوتية، استنتجنا أنه في الشعر الجيد موسيقى لم تتولد عن الوزن فقط بل نتجت عن علاقات الألفاظ من منطلق صوتي.

غير أن هذه العلاقات الإيقاعية وخصائصها الصوتية تبقى قاصـرة عنـد عبـد القـاهر الجرجاني، ولا تتحقق بمعزل عن الوفاء بمقتضيات الدلالة التي لا يكشف أسرارها إلا من كان له بصر بها.

واستنتجنا أن البنية الصوتية التي تمثل الإيقاع الداخلي وفق قانون التوازي والتي ينـدرج تحتها كل من التكرار الذي يمثل ظاهرة أسلوبية لها فاعليتها في الأثر الشعري، وتكثيـف الإيقاع عرفها العرب منذ القديم.

وقد استنتجنا من أنماطه في مدونة الشعر الجاهلي: التكرار اللفظي، بتكـرار حركـة أو حرف أو لفظة (اسما أو فعلا) أو أسلوبا كأسلوب الأمر أو النداء، أو الاستفهام أو الشرط أو النفي، أو الدعاء أو التوكيد...

كما رأينا من التقسيم أو القوافي الداخلية: الترصيع والتشطير والتـصريع ورد الأعجـاز على الصدور، والإيغال وتشابه الأطراف والترديد وغيرها...

- ومما استنتجناه في الإيقاع العروضي – وهو ليس كـشفا جديـدا – أن الخليـل بنـى العروض والقافية على استقرائه الشعر العربي، وعليه وضع قوانينه ومصطلحاته، وجـاء من استدرك عليه، فأضاف إلى نظامه أو انتقد أسسه كإضافة بحر أو أعاريض وضروب غير أن عروض الخليل يبقى يمثل مقياسا أمينا للشعر العربي.

وقد أبرزت المعاينة واستقراء بحور الشعر الستة عشر أنه لم يرد منها في مدونة الشعر الجاهلي إلا اثنا عشر بحرا.

- ولما كان الشعر الجاهلي تصويرا وفيا لبيئة الجاهليين وحياتهم ونفسياتهم رأينـا مـن دلالات الأصوات المشحونة بإشعاعات فطرية وأحاسيس تنقل إلى حالات الوجد والتأمـل

ما ينعكس في الإيقاع الداخلي الذي يمثله الحرف أو الحركة أو اللفظة أو ما يشتمل عليه التقسيم بأنماطه.

- وفي قضية الوزن وارتباطه بالمعنى أو العاطفة تجلّى لنا من استقرائنا المدونة أن العواطف تتباين وتتعدد، والإيقاع يتلون بتلون العاطفة ودرجة جيشانها يسندها في ذلك التجربة.

- وخلصنا إلى أن ما نؤمن به ونطمئن إليه- مع أننا لا نقول بالمعيارية في الأحكام النقدية- فإننا نرى أن هناك علاقة بين الوزن والتجربة الشعرية التي تملي على الشاعر أن لا يتخير الوزن قبل تشكيل النص، لأن الشعر يقدم أبعادا متعددة للتجربة مع الانفعال الذي تمليه العاطفة لتخرج القصيدة على وزن يتفق والحالة النفسية للشاعر.

- وتبعا لذلك تبينا أن الشعر الجاهلي غالبا ما كان يعبر عن حالات الحزن والوصف والهجاء والفخر في الأوزان الطويلة، ويعبر عن حالات السرور والبهجة في الأوزان القصيرة.

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع:

- أنيس (إبراهيم):

موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ط3، 1965

دلالة الألفاظ، مطبعة لجنة البيان العربي القاهرة، ط1، 1958

الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية ط 1961

- ابن فارس:

الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامنا، تعليق أحمد حسن نسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 1997

- ابن منقذ (أسامة):

البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، البابي الحلبي، القاهرة 1960.

- فضل(صلاح):

نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت1980.

- ناصف(مصطفى):

مشكلة المعنى في النقد الحديث مكتبة الشباب القاهرة 1970.

- ابن الأثير:

المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.

- ابن جني (أبو عثمان):

الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ج2، المكتبة العلمية،د. ت

سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا وزملائه، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1954

- ابن حماد الجوهري (أبو النصر إسماعيل):

الصحاح، ج4، دار الكتب العلمية بيروت،ط1، 1999

- ابن خلكان:

وفيات الأعيان، ج 1، ص243، المجلد الأول، دار مكتبة الهلال.

- ابن رشيق:

العمدة، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات دار الجبل، ط5، بيروت 1981

العمدة، ج2، طبعة أمين هنيدة

- ابن سيدة:

المخصص، السفر 13،الكتب العلمية، لبنان، د.ت.

- ابن سينا:

جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، 1956

- ابن طباطبا:

عيار الشعر، محمد بن أحمد العلوي ، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال حزي وشركاه، ط3، د.ت.

وتحقيق: د.طه الحاجري، ود.محمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، القاهرة،1956

وتحقيق: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1958.

- ابن عبد ربه:

العقد الفريد, ج5، دار الكتاب العربي، بيروت 1982

- ابن منظور:

لسان العرب، المجلد8، ،دار بيروت للطباعة والنشر ، د.ت

- ابن هشام:

السيرة النبوية، تحقيق وضبط مصطفى السقاء إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، الكتب العلمية، ب.ت. ج1، 2

- أبو ديب(كمال):

في البنية الإيقاعية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979

- إخوان الصفا:

رسائل إخوان الصفا وإخوان الوفاء، رسالة في الموسيقى، الرسالة الخامسة، دار صادر بيروت 1957

- أرسطو:

فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة1953

- إسماعيل (عز الدين):

الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974

التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، 1963

- الأسد (ناصر الدين):

مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف بمصر، 1956، ط1

- الأصفهاني(أبو الفرج):

الأغاني دار الثقافة، بيروت، ط6، 1983

- الأصمعي:

الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر،

- الأعشى:

ديوان الأعشى، شرح الدكتور يوسف فرحات، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992

- الآمدي:

الموازنة، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط3، مطبعة السعادة، القاهرة1959

-البحراوي (سيد):
العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993
الإيقاع في شعر السياب، مكتبة شرقيات القاهرة، د.ت
-البستاني(سليمان):
مقدمة ترجمة الإلياذة، دار النهضة، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، ط3، 1966
-البغدادي (عبد القادر):
خزانة الأدب، ج3، ط بولاق، مصر 1299هـ.
-البهبيتي (نجيب محمد):
تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1982
-التبريزي (الخطيب):
الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد ا ، مطبعة المدني، القاهرة 1969
وطبعة: مكتبة الخانجي، القاهرة
شرح القصائد العشر، تحقيق عبد السلام الحوفي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987
شرح ديوان الحماسة، دار العلم، بيروت، لبنان، ط1، د.ت
- التغلبيون:
شعراء تغلب في الجاهلية، تحقيق أحمد محمد ميدان، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، 1955
-التنوخي (أبو يعلى):
القوافي، تحقيق د. عوني عبد الرؤوف، مطبعة الحضارة العربية، الفجالة، بمصر 1975
-التوحيدي (أبو حيان)
المقابسات، تحقيق حسن السندوسي، المطبعة الرحمانية، مصر،ط1، 1929
الإمتاع و المؤانسة، ج2، ضبط أحمد أمين و أحمد الزين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت،ب.ت

-الجاحظ:
البيان والتبيين، ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ، ط4، بيروت
-الجرجاني(عبد القاهر):
أسرار البلاغة، تحقيق ه. ريتر، ط3، دار المسيرة، بيروت 1983
دلائل الإعجاز، تعليق محمود شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، ط1، 1991
-الجمحي (محمد بن سلام):
طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بمصر، 1980
-الجيار (مدحت):
موسيقى الشعر العربي، قضايا ومشكلات، دار المعارف، القاهرة، 1994
-الحارث بن حلزة:

ديوانه الحارث تحقيق د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991
-الحاوي(إيليا):
في النقد الأدبي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979
-الحوفي (أحمد محمد):
الحياة العربية في الشعر الجاهلي، دار النهضة، مصر للطبع و النشر، القاهرة 1972
-الخفاجي (ابن سنان):
سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، نشر محمد علي صبح وأولاده، القاهرة 1969
-الداية (محمد رضوان):
العروض وموسيقى الشعر العربي، مطبعة طربين، دمشق 1987
-الدماميني (أبو عبد ا بن أبي بكر):
العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحساني حسن عبد ا ، القاهرة، مطبعة المدني، ط1، 1973
-الدمنهوري(محمد)
الحاشية الكبرى على متن الكافي في علمي العروض والقوافي، المطبعة الميمنية بمصر طبعة1307 هـ.
-الروبي (ألفت كمال):
نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

-الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر):
أعجب العجب في شرح لامية العرب، تحقيق د.محمد إبراهيم حور، مؤسسة سعد الدين، دمشق، ط1، 1987
القسطاس في علم العروض، تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة العربية بحلب، ط1، 1977
-الزوزني:
شرح المعلقات السبع، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، 1966
-الزيدي (توفيق):
مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس 1988
-السجلماسي:
المنزع البديع ، تقديم وتحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط المغرب،1980
-السموأل:
ديوان السموأل، دار بيروت للطباعة والنشر، 1982
–الشعراوي أحمد السيد (ناهد):
عناصر الإبداع في شعر عنترة ، دار المعرفة الجامعية،قنال السويس،الشاطبي، مصر،1996

-الشنتريني(أبو بكر محمد بن عبد الملك السراج):
المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي، تحقيق محمد رضوان الداية، بيروت، المكتب الإسلامي 1971
-الصكر (حاتم)
بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي، مهرجان المربد الشعري العاشر، العراق
-الضبي (المفضل):
المفضليات، تحقيق محمود محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف،القاهرة طبعة 1942
- الطرابلسي(محمد الهادي):
خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981
-العبد (محمد):
إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف،بمصرط1، 1988
-العروضي (أبو الحسن):
كتاب في علم العروض، تحقيق وتعليق جعفر ماجد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1995،1

-العسكري (أبو هلال):
كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة،ط1
وطبعة دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط2، 1989
-العشماوي (محمد زكي):
فلسفة الجمال، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1981
-العلمي (محمد):
العروض والقافية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1983
-الغلاييني (الشيخ مصطفى):
الثريا المضيئة في الدروس العروضية، المكتبة العصرية، صيدا، ط3، 1920
-الفارابي:
جوامع الشعر، تحقيق محمد سالم، ضمن كتاب تلخيص أرسطو طاليس في الشعر
كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق الغطاس عبد الملك حبشة، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ت
-الفراهيدي (أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد):
كتاب العين، تحقيق د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي.
-القرشي (أبو زيد):
جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، ص1980
-القرطاجني(حازم):

منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس1966
-المجذوب(محمد الطيب)
المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج3، مطبعة مصطفى البابي الحلبي،بمصر،د.
-المسعدي (محمود):
الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد-نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم، 1996
-المعري (أبو العلاء):
الفصول والغايات، ج1، تحقيق محمود حسن زناتي، منشورات دار الآفاق الجديدة،بيروت، 1938
-النابغة:
ديوان النابغة، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 1986
–النويهي (محمد):
الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه،الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة
قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971
-الهذليون:
ديوان الهذليين،ج3،مطبعة دار الكتب المصرية،بالقاهرة،ط2 ،1995
-الورتي (سعيد):
لغة الشعر العربي الحديث(مقوماتها النفيسة و طاقاتها الإبداعي)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، بيروت1984
-امرؤ القيس:
ديوان امرئ القيس ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983
-أوس بن حجر:
ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح د. محمد يوسف نجم، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1960
-إيليا الحاوي:
في النقد الأدبي، دار المعارف، دار المعارف، بمصر، ط3، 1962
بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مطبعة الخانجي بمصر،1986
-بدوي (مصطفى):
نوابغ الفكر العربي، كولريدج، دار المعارف بمصر، 1958
-بكار (يوسف حسين):
بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982
-بن الأثير (نصر الدين):
المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، القاهرة، المطبعة البهية 1939
-بن الشيخ (جمال الدين):
الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ دار توبقال للنشر، الدار

البيضاء، المغرب ط1، 1996
-بن حماد الجوهري (أبو نصر إسماعيل):
عرض الورقة، تحقيق محمد العلمي، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، ط1
-بنيس (محمد):
الشعر العربي الحديث، ج 1، دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1
-جمال الدين (مصطفى):
من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف ط2، 1977

-جمعي (الأخضر):
نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999
-جويار (ستانسلاس)
نظرية جديدة في العروض العربي، ترجمة منجي الكعبي، مراجعة عبد الحميد الدواخلي، الهيئة المصرية للكتاب، 1966
الحاشية الكبرى، طبعة الحلبي، القاهرة1344
-حركات (مصطفى):
قواعد الشعر، دار الآفاق، الجزائر، د.ت
كتاب العروض- القصيدة العربية بين النظرية والواقع، المكتبة الوطنية، ص1985
الصوتيات والفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، ب.ت.
-حسان (تمام):
مناهج البحث في اللغة ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1975
-حسان بن ثابت:
ديوان حسان بن ثابت، دار صادر، بيروت
-حقي (عدنان):
المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر
-حمدان أحمد (ابتسام):
الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي دار القلم العربي، حلب، سوريا ط1
-حمودة (عبد الوهاب)
التجديد في الأدب المصري الحديث، دار الفكر العربي الحديث، د.ت.
-ديفد (دنيس):
مناهج النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت،1967
-ربابعة (موسى):
قراءة في النص الشعري الجاهلي، أربد مؤسسة حمادة، دار الكندي الأردن
-رجائي (محمد):
أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من الغريض، دار الفكر للطباعة و التوزيع والنشر، ط1،

سنة1999
- ريتشاردز:
مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة، القاهرة1963
- زكريا (فؤاد):
التعبير الموسيقي، مكتبة مصر .ط.2 /1980
- زكريا (مفدي):
اللهب المقدس،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،1983
- زهير بن أبي سلمى:
ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، 1980
- زيدان (جورجي):
كتاب آداب اللغة العربية، ج1، مطبعة الهلال بمصر، 1924
- سعيد (خالدة):
حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982،
- سلامة بن جندل:
ديوانه، تحقيق د. فخر الدين قبادو، بيروت، 1978
- سلطان (منير):
الإيقاع الصوتي شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف ، بالإسكندرية،ط1، 2000
- سويف (مصطفى):
الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط2، دار المعارف بمصر1959.
- شاهين (كامل):
اللباب في العروض والقافية، مكتبة الجامعة الأزهرية سنة 1970
- شيخو (الأب لويس):
شعراء النصرانية قبل الإسلام، منشورات دار المشرق، بيروت، ط5، 1999
- ضيف (شوقي):
العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر1960
- طرفة:
ديوان طرفة، دار بيروت للطباعة والنشر، ص1986
- عامر بن الطفيل:
ديوان عامر بن الطفيل، تحقيق د. أنور أبو سويلم، دار الجيل، بيروت، ط3، 1996
- عبد الجليل يوسف (حسني):
التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998
موسيقى الشعر العربي، ج1، الهيئة المصرية للطباعة، 1989

- عبد الرؤوف (عوني):
القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، 1977
- عبد الرحمن (عائشة) (بنت الشاطىء):
الخنساء دار المعارف بمصر، ط5، 1970.
- عبد الرحمن محمد (إبراهيم):
قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1981
- عبد الشافي (مصطفى):
شعر الرثاء في العصر الجاهلي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، 1983
- عبد القادر (صلاح يوسف):
في العروض والإيقاع الشعري، شركة دار الأيام للطباعة و النشر، الجزائر،ط1، 1996
- عتيق (عبد العزيز):
علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987
- عروة بن الورد:
ديوان عروة بن الورد، دار بيروت للطباعة والنشر، 1982
- عز الدين (إسماعيل):
قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط5، 1978
- عصفور (جابر):
مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط1982، مصر
- علي (عبد الرضا):
موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، منشورات دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط3، 1997
- عياد (شكري)
موسيقى الشعر العربي-مشروع دراسة علمية – دار الكتب المصرية، ط3، 1998
- عيد (رجائي):
التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ب.ت
- فخر الدين (جودت):
شكل القصيدة العربية في النقد العربي، منشورات دار الأدب، بيروت، ط1، 1984
الفن ومذاهبه، دار المعارف بمصر، ط7، 1960
- قاسم (أحمد):
المرجع في علمي العروض والقوافي، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 2000
- قدامة بن جعفر
جواهر الألفاظ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط1، مطبعة السعادة، مصر،1932
نقد الشعر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ب.ت.
- كوهين (جان):

بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء:1986

-لوتمان (يوري):

تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر 1995

-محمد (العياشي):

نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1986

-مفتاح(محمد):

دينامية النص، (تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1990

-مندور (محمد):

في الميزان الجديد، مطبعة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ط3، د.ت.

-مهدي جلال (ماهر):

جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب

-نجيب محمود (زكي)

في فلسفة النقد، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1979

-نور الدين (حسن جعفر):

لبيد بن ربيعة العامري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990

- هذيل:

ديوان هذيل، دار الكتب المصرية، 1945

- ياقوت (أحمد سليمان):

الأوزان الشعرية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1996

-ياكبسون (رومان):

قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1988

المصادر والمرجع الأجنبية:

-BENEVINISTE. PROBLEMES DE LINGUITIQUE GENERALE. TI.COL. TEL. GALLIMARD. 1986.

-Benjamen, the province of poetry, Americans Book Company: Linguistics and Literature. Little field- Adam 8Co, New York Jersey. 1973

-COHEN JEAN, STRUCTURE DU LANGAGE POETIQUE, Flammarun PARIS 1966 .

- JAKOBSON ROMAN, QUESTION DE POETIQUE, EDITION DU SEUIL, PARIS, 1973.

- JEAN DUBOIS- Dictionnaire de la linguistique. Paris, 1989.

- MESCHONIC , Henri, CRITIQUES DU RYTHME, édition Vernier, France 1982

- O.BRIK."Rythme et syntaxe "in théorie de la littérature:texte de journalistes russes".seuil.1965

-Preface to lyricsal Ballads, in butler and Fowler Poetry Jonathan Cape, London and Toronto 1930
- ULLMAN (S) PRECIS DE SEMANTIQUE FRANCAISES, EDITION A. FRANKE . SA BERNE 1952.

المجلات:

- مجلة الأقلام، بغداد، عدد 5، 1985
- مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، فيفري مارس، م7، 1996، بيروت.
- مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد10، شباط1981
- مجلة المعرفة، عدد 295، 1986، وزارة الثقافة والإرشاد
- مجلة شعر" ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988
- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، م 25، العدد1، 1996،الكويت.
- مجلة فصول، م6، عدد2، 1986، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- مجلة فصول، م 6، ع3، 1986
- مجلة فصول، م4،عدد1، 1986
- مجلة كلية الآداب بجامعة فاروق الأول، المجلد الأول1943.
- مجلة كلية التربية، عدد 10، 1979
- مجلة المنتدى، العدد 2، 1997، مؤسسة المدينة للصحافة، جدة، السعودية.

المعاجم:

- الفيروز أبادي(محي الدين):
  القاموس المحيط، ج3، ط5، شركة فن الطباعة، مصر، د.ت. المجلد4
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم:
  المعجم العربي الأساسي، د.ت.

- المهندس وهبة(مجدي):
  معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان، 1979
  معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت،1974
- صليبا (جميل):
  المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982
- مجمع اللغة العربية الهيئة العامة لشؤون الأميرية:
  المعجم الفلسفي، بيروت، ط1979، ص29.
- مجمع اللغة العربية:
  المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، ج2، ط3، ص1093، د.ت. جزآن
- مجهول:

المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتـب العلميـة بيـروت لبنـان، ط1، 1991

-مطلوب أحمد:

معجم المصطلحات البلاغية، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1996،

- ميشال عاصي وإميل يعقوب:

المعجم المفصل في اللغة والأدب، المجلد الأول، مادة إيقاع،دار الملايين،بيروت،ط1978،1

الفهرس

الفهرس:

الصفحة

المقدمة

الصفحة

الصفحة

الفصل الثالث: الإيقاع العروضي

الصفحة

الصفحة

الصفحة